HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

A. E. Brinckmann
Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern

I

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Dr. **W. Drost**-Leipzig; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-München; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Dr. **E. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

I.

BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN

VON

Dr. A. E. BRINCKMANN

o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Köln

Vierte berichtigte Auflage / Neuntes bis zwölftes Tausend

ERSTER TEIL

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1919 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

MEINEM VATER

DEM GEHEIMEN BAURAT

ALBERT BRINCKMANN

VORWORT

Ein wahrhaft reiches Volk wird dadurch reich, daß es vieles von anderen übernimmt und weiterbildet.
Jakob Burckhardt.

Wenn die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Spanien zusammenhängend dargestellt wird, so geschieht dies im Gefühl, daß sich in den Bauten der beiden ersten Länder fast alle Formen des architektonischen Vorstellens und Gestaltens jener Zeit entwickeln lassen; ferner haben italienische und französische Baukunst den größten Einfluß auf die spanische Baukunst ausgeübt, die daher willkommen ist als Reaktion eines unterschiedlich gearteten architektonischen Vorstellungsvermögens auf diese Formen. Ebenso haben sie aber auch die deutsche Baukunst erzogen, und ihre Erkenntnis wird damit eine Voraussetzung zum Verständnis dieser. Daß, wie in der Gotik, so auch jetzt diese Erziehung nicht ihren Charakter gebrochen hat, heben wir nur hervor, um auch unserer Zeit den Sinn der tiefen Worte Jakob Burckhardts zu erhalten. Da die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern einem anderen Teil des Handbuchs von Wackernagel vorbehalten ist, werden die Leistungen romanischer Architekten nicht dorthin verfolgt, wohl aber wird einiges aus Rußland zu bringen sein.

Bei der Darstellung des Stoffes mußte zuletzt doch noch Abstand von einer besonderen Behandlung der Künstlerpersönlichkeiten genommen werden, da eine solche den Raum zuungunsten ihrer Werke beschränkt hätte. Allerdings konnte dies nur angesichts eines gewaltigen Unternehmens geschehen, wie es das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler“ von Thieme-Becker darstellt, das nach seiner Vollendung über den Einzelnen und sein Werk genügende Auskunft geben wird. Im Schlußregister dieses Bandes sind die Lebensdaten der Architekten verzeichnet. Für die Darstellung der Baukunst waren zwei Wege möglich. Einmal konnte Bau für Bau abgehandelt werden, wie es Lübke und zugleich unter Gruppierung nach einzelnen Künstlerpersönlichkeiten Gurlitt und Schubert gemacht haben, oder ihr Aufbau konnte aus einzelnen Elementen entwickelt und nach Typen geschieden werden, wie es Burckhardt, Redtenbacher, v. Geymüller, Durm, Wölfflin, Riegl, Escher getan haben, während Schmarsow einen Mittelweg zu finden suchte. Die erste Art hat den Vorzug, über den einzelnen Bau schnell zu unterrichten, ordnet ihn aber nicht genügend in den Zusammenhang der Entwicklung ein. Die zweite Art ermöglicht ein tieferes Eindringen in das bauliche Schaffen, doch verliert sich bei der Auflösung des Bauwerks in verschiedene Gruppen leicht der zusammenfassende Überblick über dasselbe. Trotzdem ziehen wir diese zweite Art vor und versuchen, durch kurze Baunotizen, weiter durch ein sorgfältiges Register den Nachteil auszugleichen. Bemerkt sei, daß die später genannten Bauten einer Epoche wohl neue Elemente bringen, vielfach aber auch als Beispiele für die Formeigenschaften vorher genannter Bauten gelten können.

Der Stoff ist stark zusammengedrängt, gleichzeitig aber doch den genannten Autoren gegenüber sehr vermehrt worden. Verschiedentlich muß die Gegenüberstellung der Ab-

bildungen für sich sprechen. Bei ihnen ist Wert darauf gelegt, Wenigerbekanntes zu bringen, auch wird man eine Anzahl eigener Planzeichnungen und photographischer Aufnahmen finden. Im Gegensatz dazu lag zu Beginn die Notwendigkeit vor, Grundlagen auf das Bekannteste aufzubauen. Angaben über Abbildungswerke wie über die wichtigste Literatur werden für jedes Land als Anhang gegeben.

Endlich sei gestattet, noch ein Wort über die Arbeit selbst zu sagen. Sie ist kein Nachschlagebuch, auch kein Hochschulkolleg, denn das eine hätte ausführlicher im Unbedeutenden zu sein, das andere hätte weniger zu bringen und dieses eingehender zu erläutern, zugleich aber auch geschichtliche Zusammenhänge und Ausblicke auf Skulptur, Kunstgewerbe und Malerei sich nicht entgehen lassen dürfen. Dagegen ist versucht, eine Systematik der Raumerscheinung und der plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers durchzuführen, in der Ansicht, daß hierin die Gestaltungsprobleme der Baukunst liegen. Diese aber möchten wir vermitteln und lebendig machen, nicht ohne die Absicht, daraus auch für unsere Baukultur Erkenntnisse zu gewinnen. Etwas Ähnliches ist für ein Teilgebiet des architektonischen Gestaltens — die Stadtbaukunst — schon früher vom Verfasser versucht worden. Von neuem dünken ihm die Darlegungen seines schmerzlich betrauerten Freundes Ostendorf zur modernen Baukunst, selbst wenn man ihm nicht in allem zustimmen sollte, eine Mahnung auch an den Forscher der Baugeschichte, nicht nur die jeweilige Formensprache historisch zu entwickeln und sich in sie einzufühlen, sondern aus dem verwirrenden Reichtum die Grundvorstellungen des architektonischen Gestaltens herauszuarbeiten.

A. E. BRINCKMANN.

Als ich vor fünf Jahren die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern abschloß, wagte ich nicht zu hoffen, daß diesem umfangreichen Werk in absehbarer Zeit eine Neuauflage beschieden sein würde. Inzwischen sind eine zweite und dritte Auflage herausgekommen. Es scheint, daß weniger der gedrängte Tatsacheninhalt als das Bestreben, architektonisches Gestalten auf sichere Grundanschauungen zurückzuführen, dem Buch Freunde gewonnen hat, besonders unter den Architekten. Aus deren Kreisen kamen dann auch die ersten Besprechungen, die mehr auf den Ideengehalt hinwiesen als das Tatsachenmaterial einer bereichernden Kritik unterzogen. Vielleicht aber mag es überhaupt unerwünscht sein, nach dieser Seite hin noch mehr zu geben. Soll das Ganze doch nur ein Gerüst darstellen, in das sich einzelnes einzufügen vermag.

Ich sehe daher auch bei dieser vierten Auflage davon ab, den Inhalt zu vermehren, obgleich weitere Einzelstudien dazu verlocken könnten. Nur hin und wieder habe ich präziser formuliert und, wo ich konnte, berichtigt. Äußere Gründe haben auch jetzt verhindert, eine Darstellung der spanischen Baukunst anzuschließen. Die Verwertung erneuter Durcharbeitung der italienischen Quellen scheiterte daran, daß auf Wunsch meines Verlags, dem ich an dieser Stelle für seine Arbeit um das Buch danken möchte, das Seitenbild nach Möglichkeit bewahrt bleiben sollte. So sind auch hier nur Zusätze gemacht.

A. E. B.

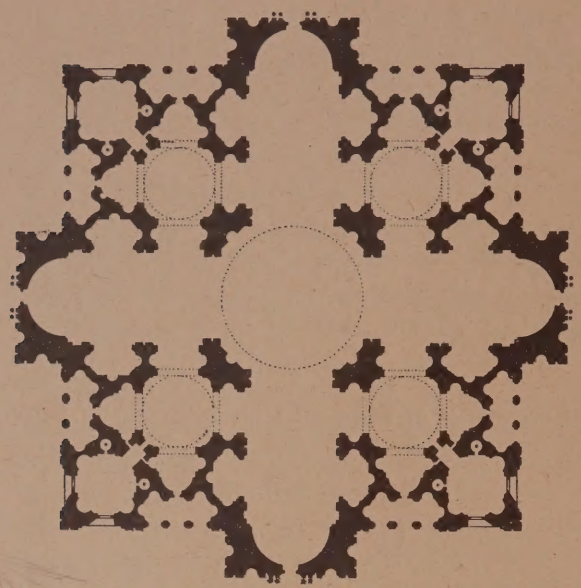
ITALIEN

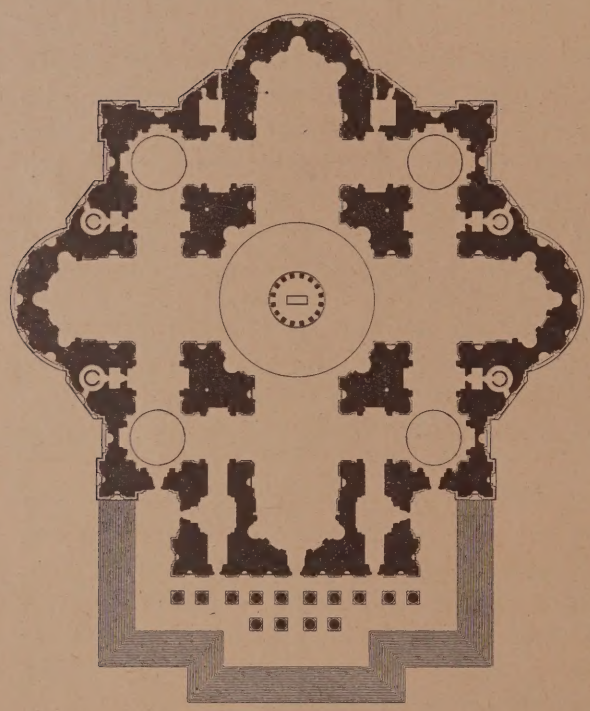
I. Grundlagen.

Die Baukunst der Hochrenaissance in Italien bringt die Erfüllung der Baugedanken, die seit dem zweiten Drittel des 15. Jhhs. die Baumeister beschäftigt haben. Die entwickelte Barockbaukunst stellt sich prinzipiell andere Aufgaben und tritt mit deren Lösung in Gegensatz zu dem vorhergehenden Zeitabschnitt. Dieser Gegensatz entsteht jedoch nicht aus einer unvermittelten Abkehr von den bis dahin gültigen Baugedanken. Ebensowenig ist die Barockbaukunst als Verwilderungs- oder Zersetzungsvorgang der Hochrenaissance aufzufassen. Die Entwicklung gleicht der langsamen Verfärbung des Spektrums, die Baugedanken des Frühbarocks machen sich schon in den letzten Bauten der Hochrenaissance bemerkbar. Die formale Untersuchung, die ihnen hier nachzuspüren übernimmt, muß sich aber im klaren darüber sein, daß sie zum guten Teil damit das Unwesentliche der Hochrenaissancebauten anmerken wird. Eine solche Untersuchung wird auch nur dann möglich sein, wenn man sich die Baugedanken des entwickelten Barocks klargemacht hat und von ihnen a priori ausgehen kann. Die Entwicklungsmethode der Kunstgeschichte unterscheidet sich damit wesentlich von derjenigen der Naturgeschichte, die von vornherein Anfang und Ende ihrer Kette nicht zu übersehen vermag und für die das Schließen der Kette einen höheren Wert für die Erklärung des letzten Gliedes hat, wie es im vorliegenden Fall die Auffindung der ersten Barockanzeichen für das Verständnis des reifen Stils haben kann. Die Niederschläge eines geistigen Schöpfungsvorgangs werden sich weniger als biologische Erscheinungen aus ihren Vorstufen verstehen lassen, mehr aber als für jene kann die Erkenntnis der bestimmenden Baugedanken des Barockstils aus einem Vergleich mehrerer Bauten desselben Zeitabschnittes gewonnen werden. Dabei tritt das Individuelle zurück, das Generelle kommt klar heraus.

Da hier die Aufgabe auf Erkenntnis der generellen Baugedanken des reifen Barockstils geht, und zwar nach ihrer raumbildenden wie plastisch formenden Kraft, wird das Nachspüren bis zu den ersten Anzeichen ohne Nachteil für die Ergebnisse unserer Untersuchung sehr eingeschränkt werden können, zumal dem Zeitabschnitt der Stilbeugung vorzüglich nach der plastischen Seite hin bereits Sonderuntersuchungen gewidmet sind. Unsere Bemühungen beginnen dort, wo die Barockanzeichen nicht erst als untergeordnete Beimischungen auftreten, sondern die Erscheinung des Bauwerks wesentlich bestimmen.

Bevor wir in die Untersuchung der Bauwerke eintreten, möchten wir kurz einen in unseren Darlegungen vielfach wiederkehrenden Ausdruck erklären. Die Baukunst gestaltet Räume und plastische Massen. Der Raum findet im Gegensatz zur Plastik seine Begrenzung dort, wo er an die plastische Masse stößt. Er wird von innen aufgenommen. Dagegen findet jene ihre Begrenzung durch den umgebenden Luftraum. Sie wird von außen





1. Rom, S. Pietro nach Bramante
2. Rom, S. Pietro nach Michelangelo

aufgenommen. Hierauf beruht die Gegensätzlichkeit von Raum und Plastik: Wachsen oder Abnahme des einen vermindert oder vermehrt die andere. Gemeinsam ist beiden Volumen oder Körperlichkeit — worin wir der naturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung folgen —, sodaß sowohl von einem Raumkörper wie von einem plastischen Körper gesprochen werden kann. Auf dieser Gemeinsamkeit beruhen die Beziehungen von Raum und Plastik im architektonischen Schaffen, sie können sich gegenseitig modellieren.

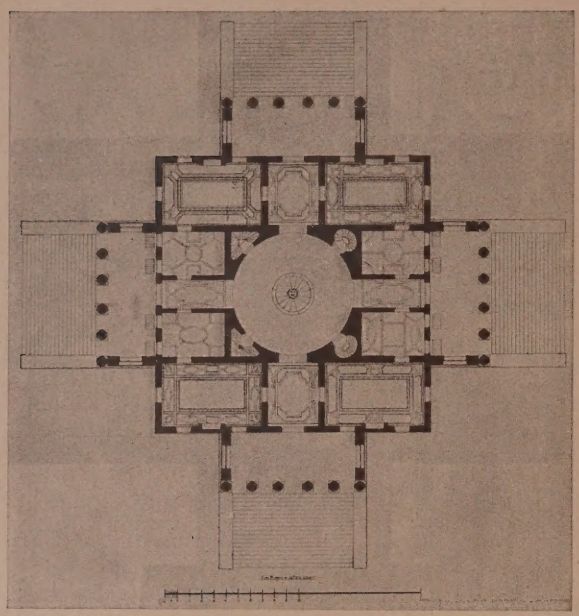
Räumliche Anschauung, das heißt das Erleben eines Raumes nach seiner Körperlichkeit, das in seiner größten Klarheit selbst unter Architekten unserer Zeit weit seltener ist, als man annehmen möchte, beruht ebenso wie die plastische Anschauung auf einer Bewegungsvorstellung. Unser Auge umschreibt einmal in der Horizontalebene den Grundriß eines Saales, dann steigt es in der Vertikalebene über die Saalwand empor, geht über die Decke hinweg und sinkt wieder hinab. Diese umspannenden Linien, die schon in einem Saal selten von einem einzigen Standort aus aufgenommen werden können, fügen sich im Gedächtnis zur Raumvorstellung zusammen. (Mathematisch würde man sprechen von Scharen der Krümmungslinien, nämlich u und v.) Man kann hierbei die Beobachtung machen, daß in eckigen Räumen diese umspannenden Linien als bewegte Linien die Neigung haben, nicht abzubrechen, den Winkel deutlich auszumessen, sondern als Kurven über die Winkel hinwegzugleiten. Auf dieser Neigung beruht die undeutlichere Auffassung mehr als vierseitiger Räume, ihr kommt der Barock in seinem starken Raumsuggestionsvermögen entgegen durch Ausrundung dort, wo Wände untereinander und mit der Decke zusammenstoßen. Noch mehr macht sich diese Neigung bemerkbar, wenn es sich um eine Folge von Räumen handelt und die Leichtigkeit, mit der sich besonders die aufsteigenden Raumlinien schwingen, ist bestimmend für die zusammenfassende Aufnahme

der Räume. Wir werden daher kurz von Raumkurven sprechen und zwar, der Horizontalebene und der Vertikalebene folgend, von horizontalen und von vertikalen Raumkurven. Diese sind gewissermaßen eine graphische Darstellung des Raumrhythmus und erleichtern eine suggestive Beschreibung. Allerdings wird hiermit nur der Raumeindruck des fertigen Bauwerks angedeutet werden. Der Architekt wird seine Räume wie der Bildhauer seine Skulpturen zunächst einzeln in den entscheidenden Begrenzungsflächen sich vorstellen, dann erst diese Verschmelzungen eintreten lassen. Doch gilt hier für das architektonische Entwerfen das Wort Milizias: „Colla mente portare a perfezione". Auf dem Ablehnen solcher Verschmelzungen beruht die Korrektur, die der Klassizismus am auslebenden Barock vornimmt.

Der erste Entwurf Bramantes für den Neubau von S. Pietro in Rom (Abb. 1), dessen Grundsteinlegung 1506 stattfindet, ist ein griechisches Kreuz mit zentraler Kuppel, tonnengewölbten Armen und apsidialen Endigungen derselben; in den Diagonalen zwischen den Armen wiederholt sich im kleinen das große System, nur daß zwei Apsiden von den Armen des großen Kreuzes weggeschliffen werden. Endlich hängen sich vier Zentralräume — Turmbauten — an den Baukörper in Richtung der Diagonalachsen. So entstehen neun einzelne Räume oder Raumgruppen, geometrisch kombiniert. Es fragt sich, wie weit diese sich zu einer unlöslich scheinenden Raumeinheit zusammenschließen. Zunächst scheint diese Einigung erleichtert durch Achsenbeziehungen, wenn auch die vier Zentralräume in den Diagonalen sofort abspringen. In Wirklichkeit aber werden die Raumkurven, die vom Hauptkreuz in die kleineren Kreuzsysteme hineinziehen, hier sogleich festgehalten, da ein völlig durchgebildetes System für sich aufzunehmen ist, und verlieren in der Einstellung auf andere Maßstabverhältnisse ihren Ausgangsraum. Bramante bietet noch mehr auf, um die kleineren Systeme zu isolieren. Die Aussetzung ihrer Kreuzarme mit wirksamen Nischen ist ein solch selbständigmachendes Mittel. Er hat sogar daran gedacht, die kleinen Kuppelräume durch eine Säulenstellung von ihren Armen zu trennen. In einem folgenden Entwurf überwindet er noch das Abschleifen der Apsiden der kleineren Systeme, indem er ihre Arme zu quadratischen Räumen mit Nischen ausbildet und jetzt nur unbedeutende Nischen an Stelle der Apsiden abgibt. Die Nebensysteme sind so selbständig ausgewachsen, völlig isoliert.

Michelangelo übernimmt am 1. Januar 1547 die Leitung des Baus. Schon sein Vorgänger Antonio da Sangallo hatte den Bramantischen Grundriß kontinuierlicher in den Räumen zu machen versucht. Doch erst Michelangelo tut den entscheidenden Schritt (Abb. 2): die kleineren Systeme verlieren ihre Sonderexistenz. Ihre Kuppeln sind nicht mehr neue Zentren, sondern Endigungen einer Achse, die Arme dieser kleineren Kreuzsysteme bleiben nur gegen die Hauptarme bestehen, die Halbkreisnischen werden abgeflacht. Nur die Hauptapsiden sind erhalten. Durch Verstärken der Kuppelpfeiler werden die Kreuzarme gedrungener, unselbständiger. Jetzt schwingen alle Raumkurven mit dem Ziel zur Kuppel durch, von der kleineren Eckkuppel sich senkend unter ihre Kreuzarme, höher als am Anfang dann emporsteigend in den Hauptkreuzarmen, schließlich umbiegend und sich im lichten Kuppelraum emporschwingend. Der Betrachter wird immer von neuem nach allen Achsrichtungen durch diese Raumfolgen gezogen, erst mit der Hauptkuppel vollendet sich die Gruppe an sich unselbständiger Räume. Überleitung zu dieser gebundenen Raumkomposition im letzten Zentralentwurf Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom mit elliptischen Kapellen.

Ein Vergleich zwischen der Peterskirche, wie sie Bramante plante und wie sie Michelangelo ausführt, zeigt nun auch, welche hauptsächlichen Bedingungen erfüllt werden müssen,



3. Vicenza, Villa Rotonda

um kontinuierliche Räume zu bilden: Aufgabe völlig entwickelter Nebensysteme, überragendes Größenverhältnis des Hauptraumes oder der Hauptraumgruppe (das Durchmesserverhältnis von Nebenkuppeln zur Hauptkuppel bei Bramante 1:2, bei Sangallo 1:2,75, bei Michelangelo 1:3), achsiale rhythmische Raumbildung.

Die Villa Rotonda des Andrea Palladio (Abb. 3) steht 1552 im wesentlichen fertig da, wenn auch in den folgenden Jahrzehnten an ihr gebaut und umgebaut wird. Zentralanlage mit rundem Kuppelraum in der Mitte eines annähernden Quadrats. Vier korridorartige Rechteckräume in zwei verschiedenen Breiten verbinden diesen Kuppelraum mit den Quadratseiten, deren mittleren Abschnitten Säulenhallen mit Treppen vorgelagert sind. Die übrigbleibenden Quadratzwickel in je einen großen und einen kleinen Rechteckraum aufgeteilt, die Deckenhöhe der großen Räume gleich der Tonnenscheitelhöhe der Korridorräume, die der kleineren niedriger. Bereits die Villa Madama in Rom von Raffaello hatte den größten Wert auf glückliche Verhältnisse aneinandergrenzender Raumkörper gelegt, hier aber erst ist in der Folge des quergelagerten Rechteckraums der Säulenvorhalle, des längsgelagerten Korridorrechteckraums, des Kuppelraums das Ziel erreicht. Aus der unendlichen Weite der umgebenden Landschaft werden mit den Säulenvorhallen die Raumkurven eingefangen, die horizontale wird dann mehr oder weniger stark in den Korridorräumen eingeschnürt, um im Kuppelraum zur Breite ihres Anfangs auszuholen. Die vertikale Kurve in den zwei Hauptachsen verläuft gleichmäßig mit dem Ziel zur Kuppel: von der Vorhalle sinkt sie durch ein niedriges Portal tief herab, auf der gegenüberliegenden Seite des Korridorraums eilt sie emporsteigend der Kuppel entgegen, muß aber, ehe sie sich in die Wölbung schwingt, den Balkonring am Fuß der Kuppel umschlingen. In diesem Auf- und Niederwogen der Raumfolgen schmilzt der einzelne Raumabschnitt mit den übrigen zusammen. Damit nicht genug: die verschieden hohen Zwickelräume legen ihre Türen in die gleichen Achsen, wiederum entstehen rechts und links der Korridorräume durchschwingende Raumkurven, und besonders reich stellen sich diese Raumfolgen vom Schnittpunkt der Türachsen aus dar. Auch hier sind die Räume zu einer kontinuierlichen Folge entwickelt, keiner bleibt für sich oder gibt mit seinem Nachbarn eine sich isolierende Gruppe abseits der Zirkulation, denn weniger unter sich allein ausgeglichen als hier lassen sich kaum zwei Eckräume miteinander verbinden. Die große Überraschung beim Betreten auch dieser Zentralanlage ist, daß der Betrachter immer von neuem nach allen Achsenrichtungen durch die Räume der Villa hindurchgezogen wird.

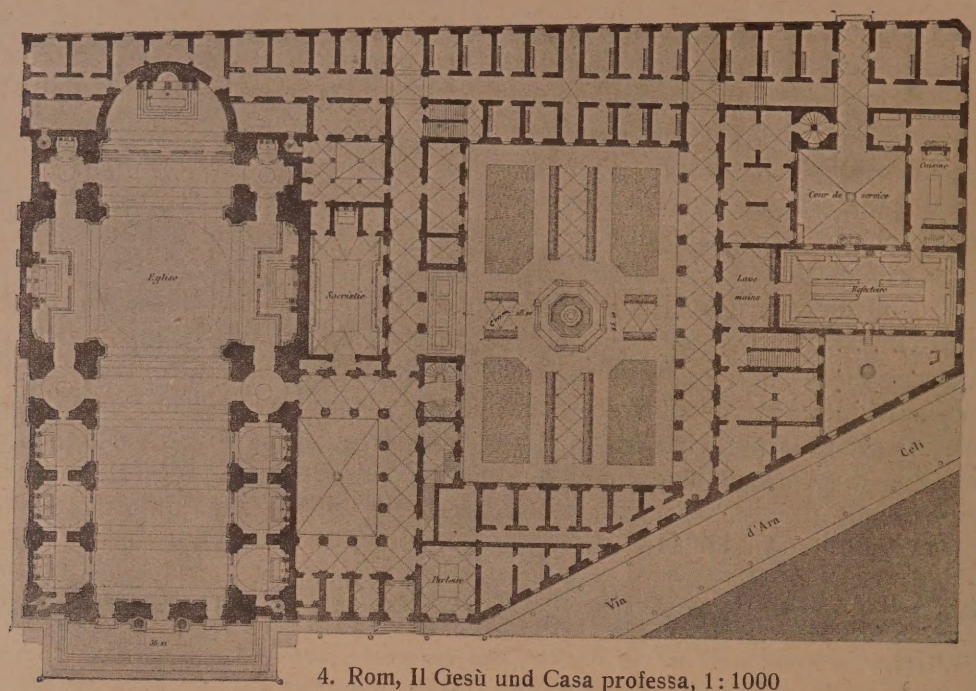
Es mag auf den ersten Blick überraschen, daß hier als fast gleichzeitige Vertreter neuer Baugedanken zwei so verschiedene Naturen wie Michelangelo und Palladio erscheinen, die gern als die großen Gegensätze neuerer Baukunst aufgefaßt werden. Die Meinung von ihrer

Gegensätzlichkeit ist nun durchaus nicht zutreffend. Sie entstand dadurch, daß schon das Ende des 18. Jhhs., vor allem die Geschichte der neueren Baukunst mehr auf die plastischen Formgebungen als auf die räumlichen Bildungen geachtet haben, und daß sich hier allerdings gewichtige Gegensätze zwischen beiden ergeben. Wie weit selbst diese Gegensätze einen gemeinsamen Stamm haben und welche Spaltung dieser durchmacht, soll bei der Entwicklung der plastischen Grundlagen der Barockbaukunst klargelegt werden. Hier jedenfalls bleibt das Ergebnis, daß um 1550 der greise Michelangelo wie der junge Palladio zu gleichen Grundsätzen räumlichen Gestaltens gekommen sind.

Gelten nun diese Grundsätze, nach denen die zentrale Raumkomposition angelegt ist, auch für den kirchlichen Langhausbau? Die achsiale Anordnung ist hier in der Folge von Schiff, Vierung und Chor gegeben, die vertikale Raumkurve kann trotzdem wie in den Kirchen eines Brunellesco von untergeordneter Bedeutung sein. Die neue Baugesinnung wird gerade sie stärker herausarbeiten, denn Barock drängt auf eindeutige Raumrichtung. Noch einschneidender die Veränderungen, die auf überragende Bedeutung des Hauptraumes und auf Unterdrückung der nach Selbständigkeit strebenden Nebenräume ausgehen.

Mögliche Vorläufer für den neuen Raumgedanken werden in erster Linie unter den einschiffigen Kirchen zu suchen sein. Auf S. Andrea in Mantua, nach den Plänen Albertis gebaut, hat bereits Burckhardt hingewiesen. Ist auch dieser Kirchenbau lange Zeit nicht über die Anlage des großen Schiffs mit begleitenden Kapellen hinausgekommen, so hielt man sich doch später für Vierung und Chor annähernd an Entwürfe Albertis. Unverkennbar ist die Absicht, das tonnenüberspannte Langhaus in ähnlich mächtiger Raumwirkung zu geben, wie sie Alberti an antiken Bauten beobachtet hat. Je sechs seitliche Kapellen, geschlossene quadratische und weit geöffnete rechteckige abwechselnd, ordnen sich ihr unter, obschon die Kapellen erleuchtet sind, die Tonne dunkel bleibt. Dagegen kommt die Kuppel über der Vierung, deren Durchmesser sich zur Langhauserstreckung kaum wie 1:3 verhält, gegen diesen ersten Raum nur durch ihre reichliche Lichtzuführung auf. Diese aber ist auf Rechnung Juvaras im 18. Jhh. zu setzen. Weiter bildet diese Kuppel die Mitte eines zentralisierten Systems, da Apsisvorjoch und Querarme gleich sind, letztere sogar durch je zwei tiefe Rechteckkapellen in der Richtung der Hauptachse selbständig gemacht werden. Die Apsis selbst ist schmaler als das Chorvorjoch, also in ihrer Bedeutung gemindert. Schiff und Kuppelraumgruppe springen auseinander, jene kontinuierliche Raumentwicklung, wie sie für S. Pietro und die Villa Rotonda festgestellt wurde, ist nicht erreicht. Auf gleicher Entwicklungsstufe steht die Madonna del Calcinajo in Cortona, 1485 begonnen. Statt der wechselnden Kapellen beiderseits je drei Halbkreiskapellen. S. Giovanni Battista in Pesaro, 1540 beg. von Genga, der seit 1522 in Rom gewesen war, ist ein stattlicher einschiffiger Langhausbau mit Tonnenwölbung, quadratischer Vierung mit Flachkuppel und Halbkreisapsiden. Das Langhaus begleiten tiefe Kapellen, die in Nischen aufgelöst sind. Die vertikale Raumkurve bleibt bei der Länge des Hauptschiffs und der flachen Vierungskuppel ohne Schwung, die Kapellen trennen sich, unterstützt durch ihre Nischen, vom Hauptschiff, die Apsiden der Vierung lösen diese als zentralisierte Raumkomposition vom Hauptschiff ab. Von einer Veränderung im räumlichen Vorstellen der Renaissance gegenüber ist noch nichts zu spüren. Bei S. Spirito in Rom (1538—44) von Antonio da Sangallo ist für den Eindruck des Innenraums ausschlaggebend das große Mittelschiff, dem beiderseits fünf Halbkreiskapellen sich unterordnen. Vorraum und Apsis sind schmäler als das Schiff. Da zudem das Schiff eine Flachdecke hat, resultiert aus dem Gesamteindruck keine Raumkurve mit überragendem Ziel. Letzten Endes ist die Anlage verwandt mit Bauten wie S. Francesco al Monte 1475 in Florenz. Die Carmini in Padua bilden mit Stichklappen in der Tonne den Typ noch weiter durch. Mehr nähert sich Sangallo dem Ziel einer kontinuierlichen Raumentwicklung in S. Tolomeo in Nepi 1540. Der Hauptschifftonne sind beiderseits je drei Kapellen untergeordnet, Kuppel und Chorapsis in Mittelschiffbreite sind räumlich bestimmend.

Ist der Kirchenraum SS. Fiora e Lucilla in Arezzo gegen 1550 wirklich von Vasari einem alten Kirchenkörper eingebaut, so würde er beweisen, daß der „Vater der neueren Kunstgeschichte" geringes Verständnis für den einschneidenden Wandel der Baukunst besessen hat. Der große Rechteckraum wird in Hauptschiff und zwei Seitenschiffe zerlegt. Dieses wird über Quadraten abwechselnd mit Tonne, Kuppel, Tonne, Kuppel eingewölbt, von denen allerdings nur die vom Eingang aus erste Kuppel ausgeführt wurde, während sich die andere mit einer gemalten Scheinkuppel von Pozzo begnügen muß. Eine dritte Tonne

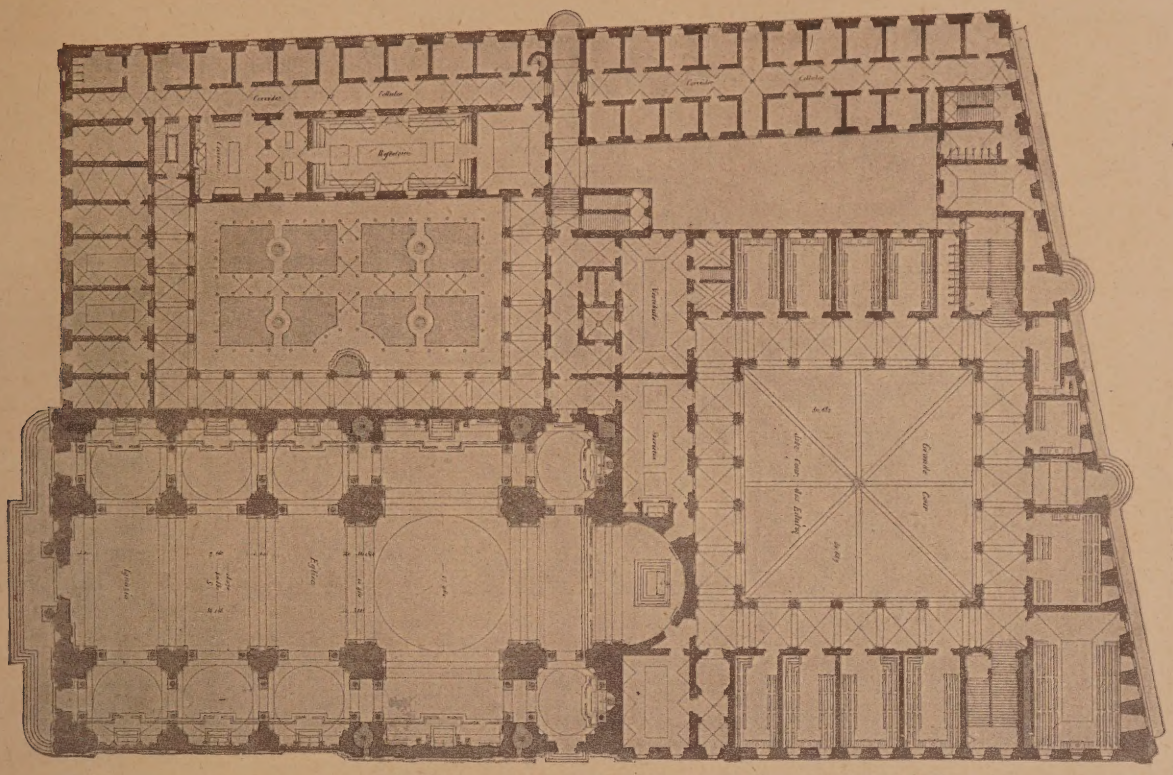


4. Rom, Il Gesù und Casa professa, 1:1000

überm Quadrat gibt in der Fortsetzung den Chorraum ab. Durchbricht hier auch den Schildbogen ein lichtreiches Halbrundfenster, erhöht sich der Boden gegen den Chor, so läßt sich doch die vertikale Raumkurve ebenso nach vorwärts, wie nach rückwärts gleichmäßig ablesen: der Raum hat keine eindeutige Richtung. Die Nebenschiffe begleiten das Hauptschiff in gleicher Weise abwechselnd mit einem System von kleiner Längstonne, Querovalkuppelchen, kleiner Längstonne und mit größerer Quertonne. Damit bildet wiederum jede Kuppel des Hauptschiffs mit ihrem Nebenschiffabschnitt eine zentralisierte Raumgruppe — für die zweite Kuppel nicht vollständig —, zudem behauptet das kleine System, indem man unschwer die Pazzikapelle in Florenz oder die Vorhalle der Umiltà in Pistoja wieder erkennen wird, selbst im Zug der Nebenschiffe eine Selbständigkeit, die die Raumkurve abbrechen läßt.

Abgesehen von dem letzten Beispiel, das sich geradezu nach entgegengesetzter Richtung bewegt, sind also Ansätze vorhanden, an die die endgültige Darstellung des neuen Baugedankens anknüpfen kann, ohne daß sie auch nur die Absicht verrieten, sein Ziel zu dem ihren zu machen. Michelangelo hält bei dem Umbau von drei hintereinanderliegenden quadratischen Kreuzgewölbejochen der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli Angeli in Rom 1563—66 den Eindruck der großen Raumwirkung fest, ohne daß ihm Gelegenheit zu reicherer Entwicklung geboten wäre, Palladio bleibt in der dreischiffigen Anlage von S. Giorgio Maggiore in Venedig 1565 noch merkwürdig konservativ, wenn er auch das Verhältnis des Durchmessers der 1575 ausgeführten Vierungskuppel zum Langhaus auf das bemerkenswerte Verhältnis 1:2 herabsetzt und in dem 1584—89 nach seinem Tode erbauten Chor ein bestimmendes Raumziel gibt, damit die Vierung in ihrer zentralisierenden Kraft herabmindernd.

Die geniale Tat leistet erst Giacomo Barozzi da Vignola mit der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom (Abb. 4, Taf. I). Beg. 1568, 1576 Einwölbung voll., Einweihung 1584, Fass. von Giacomo della Porta 1573, sein Bauführer wahrscheinlich Giovanni Matteo. Casa professa erst von Girolamo Rainaldi. Im Augenblick, wo der Baugedanke für einen Langhausbau wirklich zu Ende gedacht werden will, findet er sogleich seine fast endgültige Lösung, denn die Ausdrucksmittel im einzelnen sind, wie gezeigt und im einzelnen noch weiter gezeigt werden kann, bereits vorhanden.



5. Rom, S. Ignazio und Collegio Romano, 1: 1000 (S. 50)

Aus den Vorstufen und dem Hinweis, daß für den Zentralbau die gleichen Baugedanken etwa zwei Jahrzehnte früher schon ihren Ausdruck fanden, geht auch hervor, daß der Gesù nicht eine Schöpfung jesuitischen Geistes ist, wennschon eine Geschichte des menschlichen Geistes den barocken Baugedanken und den Orden Jesus auf die gleichen Grundströmungen einer leidenschaftlichen Hingabe an eine oder doch nur wenige bestimmende Ideen zurückzuführen vermöchte. Zum Überfluß erreichen die ersten Jesuitenkirchen, wie der Gesù in Perugia 1562, nicht einmal die Entwicklungshöhe von S. Tolomeo in Nepi.

Jedes Raumverhältnis des römischen Gesù ist wichtig. Die Breite des einzigen übermächtigen Schiffes von 17,80 m verhält sich zu seiner Länge wie 1: nicht ganz 2. Dieses Verhältnis ist von den späteren großen Schwesterkirchen in Rom S. Andrea della Valle (Abb. 6) und S. Ignazio (Abb. 5, 7) nicht wieder erreicht worden, nur die kleine S. M. de' Monti verschiebt es mit 2: 3 noch weiter zugunsten der Breite. Die Höhe der Schiffswände bis zum Kranzgesims, die ihre Grenze auch an der Proportion der Pilaster findet, bringt Vignola annähernd auf Schiffsbreite. Diese Schiffsbreite ergibt den Durchmesser und damit die Höhe der überwölbenden Halbkreistonne. Vignola wünscht sie aus Gründen der Raumwirkung möglichst hochschwellend und stelzt sie. So erreicht er zwischen der Schiffswand bis zum Hauptkranzgesims und von dort bis zum Scheitel der einwölbenden Tonne mit gestelztem Halbkreisdurchmesser ein Höhenverhältnis von 4:3. Die Gesamthöhe bleibt also nur ein Achtel unter der Gesamtlänge. Das ist wichtig, denn auch dies Verhältnis ist von den genannten späteren Kirchen bei weitem nicht erreicht worden. In die Tonne schneiden über den vier seitlichen Räumen je vier Stichkappen ein, durch Doppelgurten voneinander getrennt. Man kann sich die Stichkappen wie das römische Gewölbe erklären, hier bleiben die Quertonnen an Größe hinter der Längstonne zurück. Da dem Auge in der Verkürzung das Schmalersein der vierten entgeht, erzielt die Wölbung gleichmäßige Einheitlichkeit. Zu beiden Seiten des Schiffs liegen je drei Kapellen und weiter ein Durchgangs- und Eingangsraum gegen die Vierung zu. Die drei Kapellen öffnen sich in Arkaden gegen das Schiff, sie sind wenig tiefer als breit und mit ovaler Flachkuppel gedeckt,

6. Rom, S. Andrea della Valle (S. 50) (Phot. Anderson)

während der letzte kleinere Raum über Kreisgrundriß nur eine niedrige rechteckige Öffnung zeigt. Zwischen ihren Öffnungen gegen das Schiff breite Mauerstücke, mit gekuppelten Pilastern gegliedert. Untereinander sind diese seitlichen Räume in schmalen Durchgängen verbunden, die für die Zirkulation erwünscht waren, aber nicht breiter sein durften, da die Raumwirkung sie unberücksichtigt zu lassen wünschte. Sie sind auch nichts Neues, denn schon in S. Francesco al Monte in Florenz erscheinen sie. Über den Kapellenöffnungen liegen flächig gehaltene niedrige Coretti, ähnliche im Chor sind nachdrücklicher behandelt. Sie treten von nun an häufiger auf und werden später auch der Raumbildung dienstbar gemacht. Ihre Ahnen sind die Emporen, die die Renaissance nie aufgegeben hat. Verwendet sie Vignola noch aus andren wie praktischen Gründen? Ja, denn er wird durch seine Proportionen zu ihnen gezwungen: Von der Gesamtwandlänge geht zunächst der Teil ab, hinter dem der Durchgangsraum liegt, seine Funktion im ganzen Bau wird noch besprochen werden. Es bleibt also für die Kapellen ein Stück Wand vom Eingang bis zu diesem Raum übrig, das in seinen Flächenmassen genau bedingt ist durch die primäre Raumvorstellung. Man hätte sich mit zwei Kapellen begnügen können, doch wären sie sehr breit geworden und hätten zu dem Gesamtkirchenraum unmögliche Proportionen ergeben, ganz davon abgesehen, daß die Zahl der Nebenaltäre nicht so herabgemindert werden durfte. Nahm Vignola drei Kapellen an, so mußte ihre Öffnung immerhin ein nach Breite und Höhe gutes Verhältnis ergeben, das wie in anderen Beispielen so auch hier um 1 : 2 herum liegt. Es blieb also, wollte Vignola seine Gesamtraumverhältnisse nicht verändern und den Schiffsraum, wie es die genannten späteren Kirchen tun, schmaler machen, ein Wandrest zwischen Kapellenbogen und Gebälk, für den sich das Motiv der Coretti einstellt. Die besondere Art ihrer Einspannung hier als gelagerte Rechtecke über den Arkaden geht auf ähnliche Flächenaufteilungen der Renaissance zurück. Schon Bramante hatte bei seinem Entwurf für S. Pietro Rechtecke über den Nischen seiner Vierungspfeiler zwischen die Pilaster gelegt, ihr Proportionsverhältnis zum Intervall gleicht dem bei Vignola. Vergl. auch den Pal. Canossa in Verona (Abb. 17). Wenn

7. Rom, S. Ignazio (S. 50) (Phot. Anderson)

Rom, Jl Gesù
(Phot. Anderson)

Tafel I.

Vignola hier Coretti anbringt, so sind sie also, wie das Nachdenken seiner Raumgedanken zeigt, für ihn eher Lückenbüßer, der ästhetische Wert, den sie für den Erbauer haben, darf nicht allzuhoch angeschlagen werden.

In gleicher Breite wie das Schiff folgt die quadratische Vierung mit Tambur und Kuppel. Über die Höhe bis zum Laternenring lassen sich nach den vorhandenen, verschiedene Maße gebenden Aufnahmen keine genauen Schlüsse machen, jedenfalls ist sie aber im Verhältnis zum Schiff niedriger als in den späteren Kirchen. Die Querarme haben wenig mehr als Kapellentiefe, ihre Breite bleibt etwas hinter der Breite des Schiffes zurück. Die Tiefe des Apsisvorjochs steht zur Tiefe der Querarme im Verhältnis 7:5, übertrifft sie also bei weitem. Dies Verhältnis verschiebt noch beträchtlich bis auf 2:1 die kaum hinter der Schiffsbreite zurückbleibende Halbkreisapsis. Rechts und links vom Apsisvorjoch liegen Kapellen, die den letzten Durchgangsräumen im Schiff gleichen. Alle vier bilden mit dem Kuppelraum ein zentralisierendes System, ihre Mittelpunkte liegen jedoch nicht genau auf den verlängerten Diagonalen des Vierungsquadrats, auch treten ihre Öffnungen kaum in Erscheinung. Ist die zentralisierende Wirkung schon damit herabgemindert, so wird sie völlig ausgeschaltet durch die geringe Tiefe der Querarme dem Chor gegenüber.

Die Lichtwirkung war, da der Innenraum 1668—83 eine Veränderung der Dekoration erfahren hat, zu der noch 1860 Marmorverkleidung kam, eine andere. Der spätere Barock hat auch hier stärker konzentriert und kontrastiert. Die Kapellen, beiderseits nach außen genügend freiliegend, waren mit Halbkreisfenstern etwas heller, blieben dennoch in der Erhellung hinter dem Schiff zurück. Von der großen Tonnenwölbung, an der die neue Dekoration mit schattendem Relief und dunklem Stuck das Licht unregelmäßig zersprengt, breitete sich eine gleichmäßige schwebende Helligkeit aus. Der Kuppelraum dagegen hat seine ursprünglichen Lichtmassen durch vier Tamburfenster und acht Kreisfenster im Kuppelfuß behalten, er ist der hellste Raumteil in der Kirche. Die Querarme zeigen große Fenster im Schildbogen. Wesentlich anders hat aber früher der Chor gewirkt. Vignola sieht unten zwei Rechteckfenster und zwei ovale Fenster am Fuß der Apsiswölbung vor, die später abgeblendet und durch den Anbau der Casa professa von Rainaldi 1623 noch weiter in der Lichtzufuhr beschränkt wurden. Die Erleuchtung war geringer wie etwa im Dom zu Como, immerhin setzte der Chor gegen die Kuppel eine weniger starke Dunkelheit wie heute.

Man möge diese eingehende Beschreibung und besonders die Proportionsangaben dem Streben nach Deutlichkeit zugut halten. Ohne sie dürfte kaum der Kunsthistoriker oder der Architekt sich über die Bedeutung des Raumes klar werden, noch weniger der ungeübte Betrachter. Sie geben zudem, ohne daß Vignola nach solchen Zahlenverhältnissen konstruiert haben braucht, doch ganz bestimmte Hinweise auf die Raumwirkung, die er sich zum Ziel setzt und die ihm vor aller Detailgliederung Vorstellung ist. Zugleich aber rückt ein Eingehen auf sie manche ästhetischen Urteile über die Detailbehandlung zurecht.

Das Größenverhältnis von Schiffslänge und Kuppeldurchmesser, die gestelzte Tonnenwölbung lassen sofort beim Eintritt in die Kirche den lichten Tambur und den Kuppelraum nebst einem Stück der Querarme in Erscheinung treten. Die vertikale Raumkurve fliegt das dunklere Schiff durcheilend in ihm empor, von seiner strahlenden Helligkeit angezogen, wenn schon gleichzeitig der dunkel kontrastierte und das Schiff fortsetzende Chor mit dem Hauptaltar an der Wand — auch hier treten später Veränderungen ein — die Kurve sich spalten läßt und eine Endigung in der Apsis einrollt. Die horizontale Raumkurve unterstützt diesen Zweig. Nur leicht durch die seitlichen Kapellen bewegt, verweilt auch sie nicht in den Querarmen — das günstige Motiv der Ausrundung ihrer Ecken durch Pilasterbündel vergessen später wieder die Schwesterkirchen — und rollt sich ebenfalls im Chor auf.

Vignola hat als erster die Raumbindungen im Langhausbau konsequent zu Ende gedacht. Seine Detailbehandlung unterstützt diese Raumwirkung. Das starke, in die Tiefe schießende Kranzgesims, das nur vor der Vierung einen Ruck bekommt und ebenso wie der kräftige Gurtbogen am Tonnenende ohne wirklich aufzuhalten die Raumrhythmik wirksamer macht, wird unterhalb und oberhalb von einer großen Zahl anderer Horizontalen begleitet. Wie weit die wogende Linie der Kapellenöffnungen, die kurz vor dem mächtigen Vierungsbogen mit der kleinen Rechtecköffnung ganz hinabgezogen ist, beabsichtigter Kontrast ist, wie

weit sie sich aus dem kühnen konstruktiven Verhältnis der großen Kuppel zu ihren Verstrebungen vergibt, darf jedenfalls in ästhetischer Reflexion nicht allein entschieden werden. Die meisten späteren Beispiele des Gesùtyp umgehen sie, und schon darin, daß diese Lösung noch verbesserungsmöglich scheint, dürfte eine Kritik liegen. Die gekuppelten Pilaster des Tamburs greifen die Gliederung der Schiffswand freier wieder auf, auch damit eine Bindung der Räume erzielend. Die Gurtbögen gegen die Querarme sind weniger kräftig im Relief, man soll hier keine tiefen Räume vermuten, die selbständig eine Abtrennung vertragen hätten. Die Renaissance hätte nach allen vier Seiten gleiche Bögen gespannt. Der Tamburfuß macht eben nur eine leise Cäsur, um den Rhythmus zu skandieren.

Auf dieselbe Raumentwicklung wie Gesù geht nun auch ein Bau Palladios aus: Il Redentore in Venedig, 1576—92. Die Seitenkapellen ordnen sich dem tonnengewölbten Mittelschiff unter, der Kuppelraum wirkt als sein Endziel, die Querarme sind als zwei Apsiden gegeben, bedeutend schmaler als der Kuppelraum, die Chorapsis aber ihnen gegenüber dadurch in ihrer Wirkung gesteigert, daß sie sich in durchsichtiger Säulenstellung gegen einen dahinterliegenden Raum öffnet. Im ganzen aber hat der Redentore noch nicht den entscheidenden Bruch mit der Renaissance vollzogen wie der Gesù, so daß ein näheres Eingehen auf den Bau nicht notwendig ist.

Die neuen Baugedanken, die für den Zentralbau nachgewiesen sind, haben sich also auch für den Langhausbau durchgesetzt: Unterdrückung selbständiger Nebenzentren in der Gesamtraumerscheinung, überragende Bedeutung des Hauptraums, rhythmische Raumbindung. Also keine Versöhnung von Langhaus und Zentralbau, als die man den Gesù gern hinnimmt, sondern Übertragung räumlicher Anschauungen, die der Zentralbau früher und leichter gefunden hatte, auf eine andere Bauaufgabe.

Wie im Sakralbau, so müssen auch im Profanbau die neuen Baugedanken Ausdruck finden. Der große italienische Wohnbau in der Stadt, der Palazzo, bildet eine Gruppe von gedeckten und ungedeckten Räumen und von Übergangsräumen zwischen ihnen: Höfen, Hofhallen und Loggien, Vestibülen, Atrien, Treppen, Korridoren und Sälen. Erst die italienische Renaissance faßt den Raumcharakter dieser einzelnen Elemente auf und entwickelt insbesondere den quadratischen oder doch rechteckigen Hofraum mit Säulenhallen. Der Hof wird zentralisierendes Raummotiv, dem von vornherein überragende Abmessungen zukommen. Ihm ordnen sich die Übergangsräume mit großer Unbekümmertheit zu, eine achsiale rhythmische Raumbindung tritt nicht ein. Die Gewohnheit, Zimmer von einem gegen den Hof gelegenen gemeinsamen Korridor zugängig zu machen, gegen den wieder die Treppe irgendwo ausläuft, läßt wenig Spielraum für die Gruppierung der Zimmer gegeneinander.

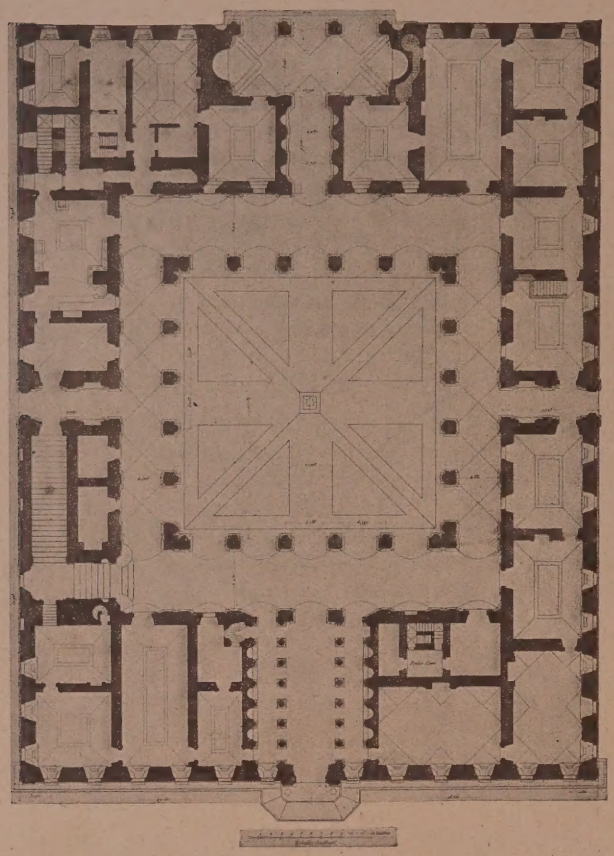
Kurz nach 1460 gibt B. Rosselino im Bau des Pal. Piccolomini in Pienza eine achsiale Gruppierung des Vestibüls, des quadratischen Hofs und der Hofhallen, bei denen die dem Eingang gegenüberliegenden zwei Abschnitte größere Tiefe aufweisen als die flankierenden Abschnitte, der Gartenloggia und des Gartenhofs, verleitet durch die Lage des Palastes auf einer Höhe und die prächtige Aussicht. Trotzdem kommen die Räume schlecht in sichtlichen Zusammenhang. Das Vestibül ist schmal und sogar leicht seitlich gegen die Achse verschoben, das Portal gegen den Gartenhof ist zu klein bei der beträchtlichen Hoftiefe, um wirklich den Blick durchzuleiten, die Säulenhalle gegen den Gartenhof zeigt links vier, rechts drei Joche, hängt also nach einer Seite. Ebensowenig wirkt diese Achsenanlage bei einfacherer Behandlung bestimmend für den Pal. Giraud in Rom, 1496 beg. vor Ankunft Bramantes 1499 in Rom. Der Raumeindruck erschöpft sich mit dem ruhig abgeschlossenen Hof, das schmale Vestibül, Gartenzugang, Treppe treten nicht zu ihm in wirksame Beziehung. Näher noch kommt der Lösung Sangallo in dem kleinen Pal. Marchionne Baldassini, heute Palma bei S. Agostino in Rom: langer Tonnenkorridor, Hof mit dreibogiger Halle nur gegen den

8. Rom, Pal. Farnese *

Eingang, jenseits Weiterleitung der Tonnen in kleineren Dimensionen zu einem großen Vorraum mit der Einfahrt für Wagen. Vasari lobt den Palast: „in tal modo ordinato, che per piccolo ch'egli sia, è tenuto per quello ch'egli è, il più comodo ed il primo allogiamento di Roma". Die Raumwirkung kommt aber nicht zu einer Durchleitung der Achsensicht über verschiedene Räume, sondern von dem rückliegenden Wagenportal setzt eine Gegenbewegung ein, der Hof bleibt zentralisierendes Motiv. Raumfolgen hintereinander in zwei Höfen und den Durchgängen zu ihnen im Pal. Niccolini in Rom um 1520 von Sansovino (?), doch ist aller Nachdruck darauf gelegt, jeden Raum in sich zu isolieren, sei es durch Kuppel und querschiffartige Bildung im langen Eingangskorridor oder durch überreiche Behandlung des ersten Hofs.

Im Pal. Farnese in Rom (Abb. 8—10), beg. bereits 1514, doch erst seit 1534 wesentlich gefördert, findet Sangallo zuerst eine engere Beziehung achsial gereihter Räume. Die Maßverhältnisse seines Vestibüls drückt er auf 4:5 herab, und zerlegt die Breite — einer Anregung des antiken Marcellustheaters folgend, doch mit wesentlich anderen Proportionen — in drei säulengetrennte Schiffe im Verhältnis 1:2:1. Die Breite des tonnengewölbten Mittelschiffs dieses Vestibüls ist größer als ein Pfeilerintervall der Hofarkaden, die zu je fünf den quadratischen Hof umfassen, doch engen verstärkte Pfeiler seinen Ausgang gegen die Hofhallen ein. Die Gesamtbreite des Vestibüls, dessen Raumdehnung noch durch die Begleitung der Nischen auf den Flanken verstärkt wird, erreicht fast die Hälfte der gesamten Hofbreite und übertrifft die Tiefe der vorliegenden Hofhalle um das Doppelte. Ein wirksamer räumlicher Zusammenhang von Vestibül und Hof ist damit erreicht. Jenseits des Hofs, gegen den Garten zu, setzt etwas kleiner ein tonnengewölbter Durchgang das Mittelschiff des Vestibüls fort und mündet mit einem gegen den Garten in drei Arkaden geöffneten Loggienraum. Wahrscheinlich geht dieser Loggienraum sowie die Gesamtidee für die Gliederung der Rückwand auf Sangallo zurück, ausgeführt ist sie erst nach seinem Tode. Womit es immerhin zweifelhaft bleibt, schon ihm die volle Lösung des Problems zuzuschreiben: die Hauptachse vom Palasteingang bis zum Gartenhof zu einer beziehungsreichen Folge von Räumen umzubilden. Die Einzeldurchbildung dieses Loggienraumes unternimmt nach seinem Tode 1547 entweder Michelangelo oder mit größerer Wahrscheinlichkeit Vignola, der nach jenes Tod 1564 mit der Bauleitung betraut wird. Michelangelo allerdings hatte schon geplant, den Blick aus dem Hof nach dieser Seite bis über den Tiber fortzuführen und als Abschluß die antike Gruppe des Farnesischen Stiers vor grünen Bäumen aufzustellen. — Neben dieser Längsachse bleibt die durch seitliche Eingänge des Hofs entstehende Querachse bedeutungslos.

Zu einer besonderen Durchbildung des Vestibüls bringt es fast zu gleicher Zeit auch Peruzzi am Pal. Massimi alle Colonne in Rom, beg. 1535, indem er gegen die Straße eine



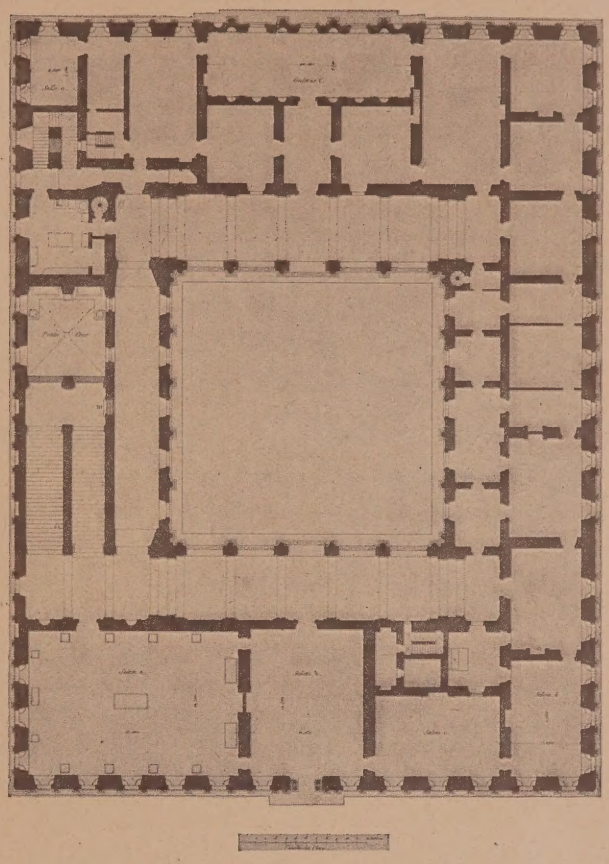
9. Rom, Pal. Farnese, Erdgeschoß

breite Säulenhalle in das Erdgeschoß einbaut. Doch schon der folgende, sehr langgezogene Korridor ist ungünstig und die weiteren reizvollen Hofräume fallen völlig auseinander. Den Hof des Pal. Angelo Massimi in Rom schließt er in der Achse hinter der Arkadenstellung durch eine Apsis. Dies auf Bramante zurückgehende Motiv bestimmt jedoch hier ebensowenig wie am Belvederehof die Raumwirkung.

Auf dem besten Wege, den neuen Baugedanken zu Ende zu denken, ist aber Sangallo bei der Anlage seines eigenen Hauses, des Pal. Sacchetti in Rom, beg. 1543, nach seinem Tode von Nanni Bigio voll. (Datum an äußerer Flankenseite 1564), von dem schon Letarouilly bemerkt: „il put y déployer sans entraves les théories de son art telles qu'il les comprenait". Auf das genügend breite Vestibül folgt der Hof mit Pfeilerhallen nur an den beiden Seiten in der Achse des Eingangs. Jenseits führt ein kurzer Durchgang in der Breite des Vestibüls als dessen Fortsetzung zu einem Hallenraum, der, in das Erdgeschoß eingebaut, sich über die volle Palastbreite hinzieht, jedoch nur in der Fortsetzung des Durchgangs gegen den Garten sich öffnet. Dessen Abschluß bildet in der Achse ein kleiner Pavillon, zu seinen Füßen floß ehedem der Tiber vorbei. Die Raumbindung auf einer Achse schwebt Sangallo unverkennbar vor, ihrer allzustarken Breitenentwicklung wegen springt die Halle jedoch gegen den Garten ab, macht sich selbständig. Bemerkenswert ist aber, wie das Hofquadrat durch Unterdrückung der seitlichen Hofhallen in den Achsenzug hineingenommen wird. Der Platzmangel auf beschränktem Grundstück ist dafür allerdings erste Veranlassung gewesen.

Vignola, auf den, wie schon erwähnt, der endgültige Achsenabschluß des Pal. Farnese in Rom zurückgehen dürfte, nachdem er durch den Bau des Festungsschlosses Caprarola, seit 1558 Plan, seit 1559 im Bau, sich die volle Anerkennung der Farnesefamilie gesichert, hat auch seit 1560 beim Pal. Farnese in Piacenza für den quergelagerten Rechteckhof, der schon im Entwurf seines Vorgängers Paciotto vorgesehen war, eine achsiale Raumbindung zu gewinnen gesucht. Er weitet die Hofrückseite gegenüber dem Eingang zu einem in Stufen aufsteigenden Halbrund nach Art des antiken Theaters aus und durchbricht das zweite Geschoß des Baukörpers im Grund dieses Halbrundes mit einer dreibogigen Halle. Das Portalvestibül springt aber wieder vom Hofraum ab, ebenso treten die beiden symmetrischen Treppen nicht in sichtliche Beziehung zum Hofraum.

Die vollkommene Lösung wird zuerst in Oberitalien erreicht. Die Stadt Rom tritt damit für die Entwicklung des Barockstils in räumlicher Hinsicht aus der einzig bestimmenden

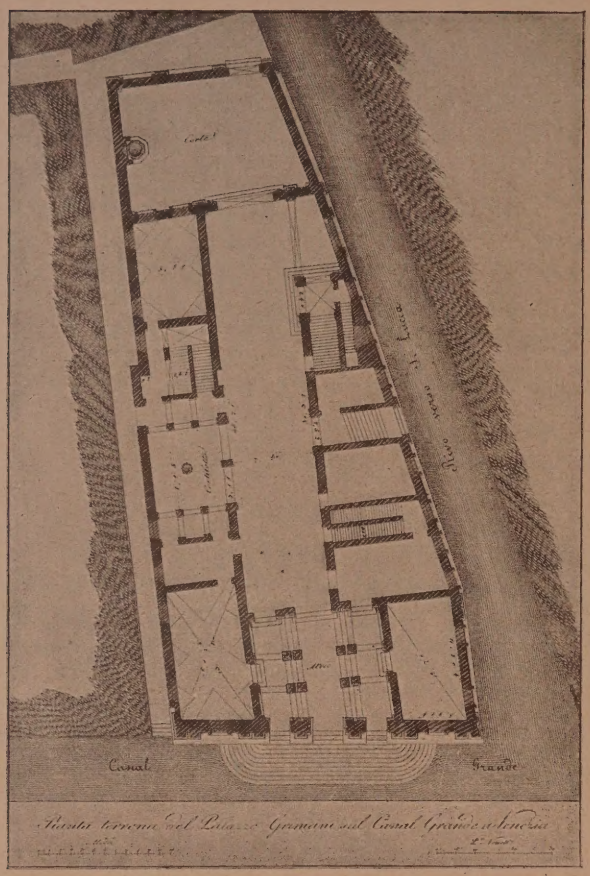


10. Rom, Pal. Farnese, 2. Geschoß

Stellung, die ihr gern zugewiesen wird, und die Tatsache, daß Oberitalien die römischen Barockbaumeister in der Mehrzahl stellt, findet ihre einfache Erklärung. Sie kommen mit guten Raumvorstellungen und gewinnen in Rom aus der Tradition Michelangelo heraus die reicheren plastischen Ausdrucksmittel. Auch Vignola ist aus dem Modenesischen gebürtig.

Die Entwicklung setzt hier im Vestibül ein, das als geräumige, balkengedeckte Halle hinter dem Eingangsportal liegt. Die Renaissance hatte allerdings auch hier den Hallenhof als bestimmendes Raumzentrum eingeführt, und besonders die Bologneser Baukunst hat diese Umwertung gern angenommen. Je weiter nördlich aber, um so fester bleibt die Torhalle bestehen und Venedig hat sie eigentlich nie aufgegeben. Folgt ein Hof, so behält dieser in den meisten Fällen die Breite der Halle bei. Schon Sanmicheli entwickelt aus dieser Halle des Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) 1530—37 eine Folge von Räumen, mit ihnen die verschiedenen Zugänge auf den Flanken der Halle zusammenordnend. In drei Pfeilerarkaden, die denen am Pal. Corner oder della Cà Grande in Venedig von Sansovino 1532 gleichen, öffnet sich die Halle gegen die Straße. Es folgen einander zwei leichtgewölbte, quergelagerte Rechteckräume, getrennt durch eine dem Eingang entsprechende Pfeilerstellung mit freiem Durchgang nur für die Mittelarkade. Dann drei Pfeilerarkaden und ein Raum, mit drei Kreuzgewölben eingedeckt und gegen den Hof sich in nochmals drei Pfeilerarkaden öffnend. Über diesen letzten Arkaden öffnet sich dann auch ebenso das zweite Geschoß der Palasthofwand. Der Hof bildet in Fortsetzung der Halle ein gestrecktes Rechteck, an seinem Ende springen die Baumassen leicht vor und rahmen die herrliche Aussicht auf die Höhen jenseits der Etsch. Achsiale Reihung verschiedener Räume also erreicht, nicht aber jene horizontalen und vertikalen Raumkurven, die für die neue Baugesinnung bezeichnend sind. Hier sind nicht wechselnde Räume verbunden. Ohne Schwellung und Steigerung folgt einer dem andern. Sanmichelis Pal. Grimani am Canal grande in Venedig (Abb. 11, 19) gibt, sicher beeinflußt durch Sangallos Pal. Farnese, eine dreischiffige Halle, nach Burckhardt „die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig", mit der allerdings die Raumentwicklung ihr Ende erreicht, da der folgende Hof nicht einmal gleiche Breite besitzt.

Das Ziel, nach dem man ahnend tastete, erreicht zuerst Palladio beim Bau des Pal. Antonini in Udine (Abb. 12) beg. 1556. Palladio war seit 1540 viermal in Rom gewesen, ganz dem Studium antiker Baureste hingegeben, hatte dann Süditalien, Dalmatien und die Provence bereist, um schließlich während eines fünften römischen Aufenthalts 1554 seine

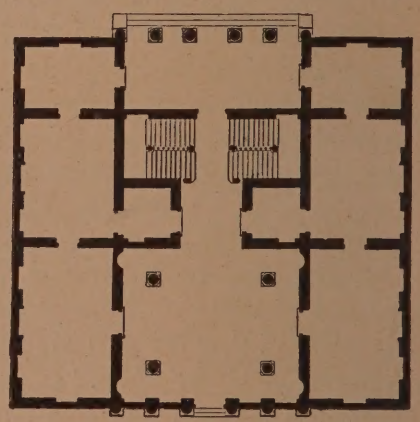


11. Venedig, Pal. Grimani

Schrift „L'Antichità di Roma" zum Abschluß und zur Herausgabe zu bringen. Kein Baumeister seiner Zeit hat sich genauer in den Bauresten der römischen Kaiserzeit ausgekannt und eindringlicher ihre Raumverhältnisse sich klar gemacht. Die engsten Beziehungen zwischen antiker und neuerer Barockbaukunst lassen sich hier nachweisen.

Unter diesen Eindrücken entsteht auch der Pal. Antonini. Das Vestibül, sich gegen die Straße durch sechs Rustikahalbsäulen vor Pfeilern abzeichnend mit mittlerem Portal und je zwei seitlichen Fenstern, gleicht einem gedeckten Peristyl mit vier Säulen. Es folgt in der Achse ein Korridor, der in seinem Verlauf durch rechts und links gleichmäßig abgehende Läufe einer zweiflügligen Treppe zusammengenommen wird, um sich dann in einer Säulenhalle gegen den Garten zu öffnen. Palladio verfährt also mit der Raumfolge des antiken Vestibulum, Atrium, Tablinum, Peristylium, Oecus und der Porticus völlig frei, indem er mit einem gedeckten Atrium oder Peristylium beginnt, den Oecus zum Korridor mit Treppeneinbauten umgestaltet, um schließlich ebenfalls mit einer Porticus gegen den Garten zu endigen. Die gerade Decke über dem Vestibül setzt sich bis in den ersten Korridorabschnitt fort, die vertikale Raumkurve schwingt sich dann bis auf halbe Höhe herabgehend unter dem Treppenabsatz hindurch und erreicht in der Gartenloggia wieder die anfängliche Höhe. Die horizontale Raumkurve begleitet die Achse in viermal wechselnder Schwingung.

Die folgenden Bauten des Palladio, insonderheit in Vicenza der Pal. Chierigati (Abb. 13, 14) vor 1566, der Pal. Valmarana, der Pal. Barbarano 1570 sind eine immer neue Darstellung der Baugesinnung, die auf achsiale rhythmische Raumbindung, überragendes Größenverhältnis der Hauptraumgruppe und Angliederung der Nebensysteme ausgeht. Bemerkenswert ist die Erreichung dieses Ziels am Pal. Chierigati, dessen Tiefenentwicklung beträchtlich hinter der Breitenausdehnung zurückbleibt. Um sich in die Raumfolge einzubinden, mußten von der im ganzen Erdgeschoß durchgeführten Säulenvorhalle seitlich Stücke abgetrennt werden, denen im Obergeschoß wiederum offene Säulenhallen entsprechen, während dort der Mittelteil geschlossen bleibt. Es folgen ein quergestreckt rechteckiger, an den Schmal-

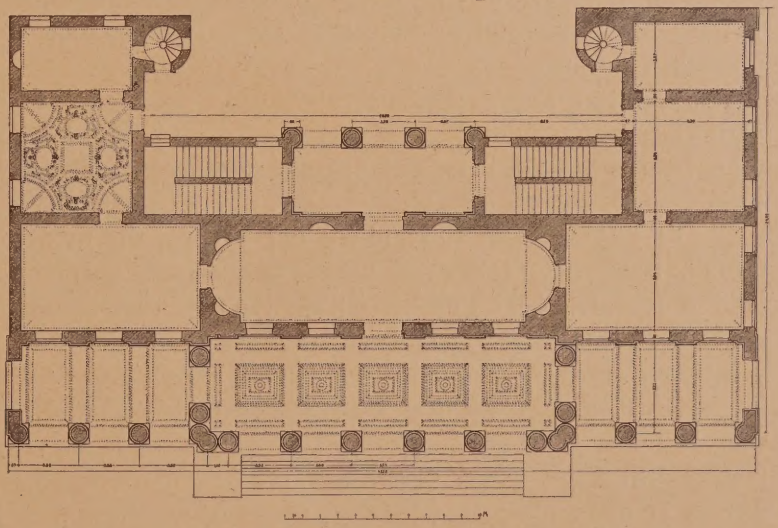


12. Udine, Pal. Antonini

seiten abgerundeter und tonnengedeckter Raum von gleicher Breite, der die Stelle des Atriums oder des alten Zentralhofes einnimmt, dann die schmalere Porticus gegen den Hof. Treppen, die von ihr aus nach beiden Seiten abgehen, scheiden für die Raumwirkung fast aus. Der Hof selbst, von ganz geringer Tiefe aber größerer Breite wie der Atriumraum, ist gegen die Rückseite nur mit einer Mauer abgeschlossen, doch springt hier auf beiden Seiten ähnlich wie am Pal. Canossa der Baukörper vor.

13. Vicenza, Pal. Chierigati

Einen unverkennbaren Mangel glaubt unsere Zeit allen genannten Bauten des Palladio vorhalten zu können: die Zimmer sind im Verhältnis zu diesen repräsentativen Räumen beschränkt. Ein Geschlecht nun, das in der Ausnützung der bebaubaren Fläche mit städtischen Mietwohnungen unter Drangabe fast aller Raumproportionen das Äußerste erreicht hat, ja überhaupt einen Grundriß nach dieser Seite zunächst beurteilen will, wird nie die Anschauungswerte und die direkt körperlichen Affektionen verstehen können, um derentwillen diese Zeit den eindrucksloseren Wohnraum zu beschränken sich verpflichtet fühlte. Sie wird jedem Luxus nachahmendes Bewundern entgegenbringen, nur dem des Raumes nicht. Die Baukunst des 16., 17. und 18. Jhhs. ist aber eine Raumkunst, die in ihrer Gesinnung höchstens von der syrisch-spätrömischen übertroffen, in der Feinheit ihrer späteren Durcharbeitung aber auch von jener bei weitem nicht erreicht wird. Die kunsthistorische Kritik hat sich auf diese Gesinnung einzustellen und vor allem um den sichtbaren Ausdruck dieser Gesinnung sich zu bemühen.



14. Vicenza, Pal. Chierigati (nach Haupt)

Besonderes Verdienst um die Darstellung der neuen Baugesinnung fällt Genua zu. Die starken Höhenunterschiede des Geländes ließen hier frühzeitig Wert auf Anordnung und Geltendmachung der Treppen legen. Nachdem

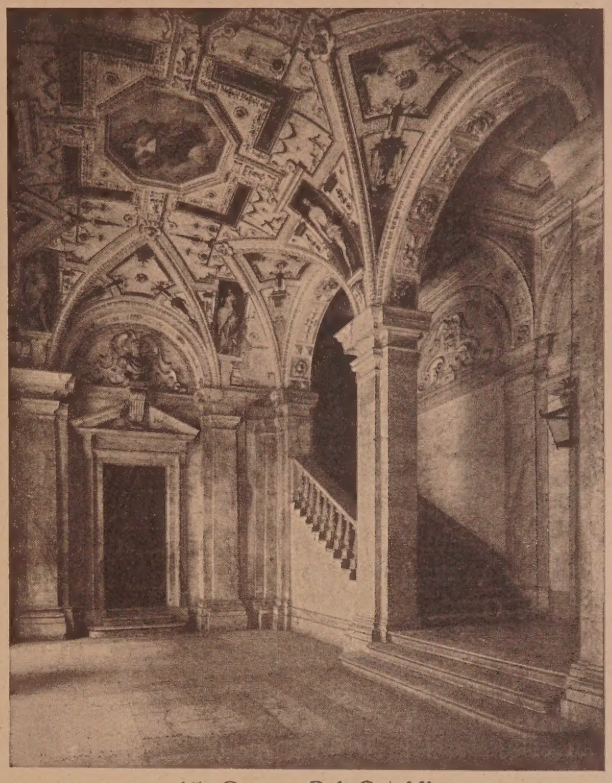
die Renaissance ihren Raumwert selbst in der einfachen, rechtwinkelig brechenden Form erkannt hat, treten sie hier bereits um die Mitte des 16. Jhhs. zu den Raumbindungen der Hauptachse in engere Beziehungen wie anderswo, um dann rasch selbst Teil dieser bestimmenden Raumgruppe zu werden. Der Pal. Imperiali, wahrscheinlich um 1560 von Castello erbaut, läßt dem zum Atrium geweiteten Vestibül eine Säulenhalle folgen, getrennt durch drei Bogenöffnungen auf Pfeilern. Seitlich von dieser, doch sich in ihrem Aufstieg gegen die Halle in Bogen öffnend, liegt die Treppe. Ihr Raum verschmilzt so mit dem der Säulenhalle.

Der Pal. Spinola, dessen Baumeister nicht bekannt ist, wohl aus gleicher Zeit, nach anderen erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erbaut, gibt zwar einen reicheren Raumrhythmus durch Einfügung eines schmäleren kurzen Zwischenstücks zwischen Atrium und offener Halle, sondert aber die Treppe wieder ab. Völlig eingebunden erscheint sie zuerst im Pal. Carega, jetzt Cataldi (Abb. 15), gegen 1560 erbaut, vielleicht von Castello, wahrscheinlicher von Galeazzo Alessi. Ein schmales Vestibül schließen drei Arkaden auf Pfeilern ab. Man schreitet durch die mittlere Arkade über den Treppenantritt und durch ein folgendes Portal gradeaus zu einem großen Saal, während hinter den seitlichen Arkaden die geraden Läufe von Treppen hochsteigen, von denen der rechte zum oberen Stockwerk emporführt, während der linke, nur der Symmetrie wegen angeordnet, gegen eine Scheintür endet. Es ist das erstemal, daß die schräg verschnittenen Räume einer Treppe in der Raumfolge modellierend auftreten, mag auch der sichtliche Zusammenhang mit dem folgenden Saal nur ein begrenzter sein. Es ist aber selbst nicht einmal nötig, daß ein solcher vorhanden ist, um zu wirken. Denn beim Durchschreiten von Räumen wird das Raumerlebnis des einen noch in den folgenden hineingetragen und dessen Eindruck bestimmt sich in Bezug auf den vorher durchschrittenen. Größer zwar ist die Baukunst, die Räume sichtbar ineinanderschwingen lassen kann und statt der Raumreihung eine Raumbindung herzustellen vermag. Die Detailformen dieses Palastes, die Gliederungen von Atrium und Treppe halten sich in den Formen der Raffaello-Peruzzischule. Das ist gleichgültig, denn es bedarf zunächst keiner neuen plastischen Form für die Baukunst, um neue Raumgedanken zu entwickeln. Den Raumkörper begrenzen Flächen, und reichste Raumrhythmen, die weit über die Renaissance hinausgehen, lassen sich erzielen, ohne daß diese Flächen in Aktion treten. Nur einseitige Einstellung auf die plastischen Formen und insbesondere diejenigen eines Michelangelo können die neue Raumgesinnung übersehen machen.

Beim Pal. Raggio Podestà, 1563 von Castello, nimmt das Atrium ovale Grundform an, ohne Überleitung folgt der Hof, dem erst das 18. Jhh. im Wandbrunnen Parodis ein Blickziel gibt. Immerhin ist das erstmalige Auftreten dieser für den späteren Palastbau wichtigen Raumform bemerkenswert.

Die Lösung einer Einbindung der Treppe, die in der ganzen Folgezeit nicht nur für Genua, sondern weit darüber hinaus einflußreich werden sollte, gibt der Pal. Doria Tursi, jetzt Municipio. Sein Erbauer ist ein jüngerer Zeitgenosse Alessis, der Lombarde Rocco Lurago, der den Palast 1564 begann. Das Eingangsportal dieses Palastes ist sicher später vorgebaut, ein Vergleich mit dem Portal am Pal. Reale von Fontana weist es in das beginnende 18. Jhh. Noch in dem rechteckigen Atrium führt in der Achse eine Treppe 21 Stufen empor zu dem höher gelegenen rechteckigen Säulenhof, der zweigeschossig von offenen Säulenbogenhallen umgeben ist. Gegenüber, die Achse fortsetzend, steigt hinter der Bogenhalle eine weitere Treppe empor, die nach dem ersten Absatz nach links und rechts abzweigend und zweimal rechtwinklig umbiegend, zur oberen Bogenhalle emporführt. Noch behält zwar der Säulen-

hof einen Rest seiner ehemaligen zentralisierenden Kraft, die Arkaden machen in ihrer Gleichmäßigkeit keine Zugeständnisse an die durchgehende Achse, wohl aber bestimmt diese mit der Treppe das Atrium und gibt dem Hof jenseits ein Ziel. Nicht die Reihung von liegenden und steigenden Räumen ist das Entscheidende, sondern daß diese Räume sich binden, die Raumkurven im gleichen Raum auseinandergezogen werden, und daß sie, in der Schlußtreppe nach oben steigend, jene Kurvenrollungen erlernen, die bis jetzt nur die wechselnde Wölbung und die rhythmische Fügung des Grundrisses herausbrachte. Sie werden ihre volle Bedeutung für den Gesamtraumeindruck geltend machen, wenn die Baukunst ihre Größenwirkung gegenüber dem Hofraum noch steigert.



15. Genua, Pal. Cataldi

Größeren Schwierigkeiten in der Bindung als die Hofräume und Übergangsräume begegnen die Wohnräume eines Palastes. Diese Schwierigkeiten liegen in dem gleichbleibenden Breitenmaß zwischen Hof und Straßen, in das die Zimmer sich einfügen müssen, in der Beleuchtung und der aus konstruktiven Rücksichten erwünschten gleichen Deckenhöhe. Schneller als der Palast kommen hier die Villenbauten vorwärts. Ihre Raumfolgen in zentraler oder achsialer Komposition wiederholen aber eigentlich nur in verkleinertem Maßstab mit gedeckten Räumen die dargelegte Entwicklung der Hof- und Übergangsräume. In ihre Reihen gehört auch der Pal. Isolani in Minerbio von Vignola gegen 1550.

Die ältere Baukunst, die kaum verbindende Korridore verwendet und hintere Zimmer zum Teil ausschließlich durch die vorliegenden erreichen läßt, hat für ein innigeres Verhältnis dieser Räume zueinander kein Gefühl. Man begnügt sich damit, den oder jenen Saal besonders auszuschmücken, fügt wohl auch einmal bei öffentlichen Bauten irgendwo einen größeren, durch zwei Geschosse gehenden Saal ein. Bei einfacher Reihung beläßt es auch die Renaissance. Das Normale ist die Zugänglichkeit der einzelnen Räume von Korridoren aus, die um den Hof in den einzelnen Stockwerken herumlaufen. Eine solche Zimmerfolge hat keinen eigentlichen Anfang, kein Ende, keine Steigerung und kein Ziel.

Die Unbekümmertheit, mit der ein Raffaello die Säle der Villa Farnesina in Rom 1509—11 zueinander disponiert, überrascht immerhin. Aber selbst noch Peruzzi, der im Pal. Angelo Massimi einen großen dreifenstrigen Hauptsaal vorsieht, für dessen Höhenentwicklung er im Gegensatz zu den Nachbarräumen auch das Mezzaningeschoß hinzunimmt und so frühzeitig Beleuchtung durch Hauptfenster und darüberliegende kleinere Fenster gibt, legt diesen Saal in die Ecke des ganzen Geschosses. Ebenso macht es Sangallo mit dem großen, hinter der Hauptfront liegenden Saal des Pal. Farnese (Abb. 10). Dessen eine Haupttür liegt zwar in der Achse der emporsteigenden Treppe, auch öffnet sich annähernd in der Wand gegenüber ein Fenster, die Lage der Tür selbst aber ist gegen den Zimmeraum eine zufällige.

Für den besonderen Fall gibt frühzeitig Michelangelo eine gebundene Raumgruppe mit Vorraum und Bücherraum der Laurenziana in Florenz (Abb. 20), 1523—26 von ihm beg., Treppe, ursprünglich als Halboval gedacht, nach seinem Modell 1558 erst 1571 von Vasari beendet, Holzdecke nach seiner Zeichnung von Tasso und Caroto. Allerdings entwickelt noch der Vorraum den größeren plastischen Reichtum, doch löst sich sein gepreßter Gliederungsrhythmus im Bücherraum zu breiteren, beruhigten Proportionen auf, besonders in der perspektivischen Verkürzung harmonierend. Mit der späteren Treppe wird das einfache Quader des Vorraums wieder zerlegt und zugleich kann ihr Mittellauf als Ausfluß der gestreckten Proportionsspannung des Bücherraums aufgefaßt werden: eine Vorahnung späterer Raumdurchdringung, hier mit rein plastischen Mitteln gelöst. (Vgl. Nachtrag S. 342.)

Erst Palladio legt auch für die Wohnräume Wert auf rhythmische Gebundenheit. Zuerst bei der Planung des Pal. Marcantonio Thiene in Vicenza 1556 erscheint jene Raumform, ohne den die Folgezeit sich den vornehmen Palast, erst recht nicht das Schloß denken kann: das gestreckte Rechteck in den Proportionen von 1 : mindestens 3 als beherrschende Größe in einer Raumgruppe. Hier tritt sie mit abgerundeten Schmalseiten als Mittelteil der symmetrischen Raumfolge eines Zentralraums und eines gedrungenen Rechteckraums auf. Ihre gestreckten Verhältnisse, die die zentralisierende Größe des Raumes sogleich wieder als überleitende Größe zu anderen Räumen aufnehmen lassen, entspringen der gleichen, auf Raumbindung ausgehenden Gesinnung, die auch den Hofraum trotz seiner beherrschenden Größe in die Achsenflucht der Räume einbindet. Ähnlich genutzt der Vestibülraum im Pal. Chierigati (Abb. 14) ebendort, der auch in der kurzen Achse eine Raumentwicklung aufnimmt. Ein schmaler Durchgangsraum zur Verbindung zweier Zimmergruppen erscheint schon früher im Pal. Spada in Rom 1540. Ihm aber kommt keine beherrschende Bedeutung zu.

Die erst später abgeschlossene Gartenseite des Pal. Farnese (Abb. 10) gibt im zweiten Geschoß die vorbildlich werdende Lösung. Die Gruppierung der umliegenden Räume zur galleria geht bei gleicher Frontlänge, doch bei einer Tiefe des Baukörpers von über doppelter Ausdehnung wie bei Palladio nicht nur auf der Längsachse vor sich, auch in der kurzen Achse schiebt sich zwischen Hofhallenkorridor und Galerie ein Raum mit symmetrischen Nebenräumen ein. Die Türen an den Schmalseiten sind allerdings stark gegen die Fensterwand verrückt, so daß Gleichgewicht gebende Scheintüren notwendig werden. Dieser Bauteil des Pal. Farnese stammt nicht mehr von Sangallo, wahrscheinlich liegt ihm ein Projekt Vignolas zugrunde, nachdem dieser bereits für Caprarola eine ähnelnde Loggiengalerie eingerichtet hat. Ausgeführt ist er erst von Giacomo della Porta 1589.

Den Hauptsaal in die Mitte einer Zimmerflucht einzubinden oder doch als ihren Abschluß zu geben und ihn, wenn irgend möglich, auch durch seine Höhenausmessung als Ziel dieser unselbständigen Vorräume erscheinen zu lassen, wird in der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. das Übliche. Andere Grundrisse sind zwangsweise Zugeständnisse an besondere Bedingungen, oder dürfen als ungelöst bezeichnet werden. Statt der Flachdecke jetzt meist muldenförmige Wölbung. Besonders mag noch genannt werden der Pal. Rosso, jetzt Brignole Sale in Genua, der wahrscheinlich von Rocco Lurago erbaut wurde, im 17. Jhh. eine Fassadenänderung erfuhr, in seiner interessanten Grundrißanlage aber ursprünglich ist. Gegen die Hauptstraße die Sala grande zwischen zwei Vorsälen, denen sich, die Flankenseiten entlang, die anderen Säle anschließen, auf der Rückseite die galleria zwischen die beiden letzten sich gleichenden Flankensäle eingehängt. Lehrreich ist der Vergleich zwischen dem älteren Pal. dei Conservatori und dem jüngeren Museo Capitolino in Rom mit korrespondierenden

16. Rom, Piazza del Campidoglio

Fassaden nach dem Entwurf Michelangelos (Abb. 16). Der Palast ist nach endgültigem Entwurf 1546 begonnen, doch erst 1568 vollendet. Der große Saal des zweiten Geschosses liegt auf einer Ecke. Das Museum, dessen Grundstein 1598 gelegt ist, wird erst unter Innozenz X. von Girolamo Rainaldi fertiggestellt. Hier liegt der gestreckte Hauptsaal in der Mitte der Raumfluchten, in der großen Achse gegenüber dem Mittelfenster öffnet sich eine Tür und gibt den Blick über den Korridor auf ein Brunnenbecken im Hof frei.

Die bisherigen Darlegungen über den Raumkörper zusammenfassend kann also gesagt werden: Von der Mitte des 16. Jhhs. ab macht sich in der Behandlung der Räume eine neue Baugesinnung bemerkbar, die statt isolierender Reihung eine achsiale, rhythmische Bindung der einzelnen Räume erstrebt. Hierbei wird ein Hauptraum oder eine Raumgruppe durch ihre Proportionen über sämtliche anderen erhoben, die so sich unterordnend ihre Selbständigkeit verlieren.

Ebenso wie für den Raumkörper ist nun auch für den plastischen Körper zu untersuchen, wie weit sich in ihm eine neue Baugesinnung bemerkbar macht. Gemäß den reicheren Abstufungen vom gesamten Baukörper bis hinunter zu den Profilen und der Ornamentik liegt hier ein weit reicheres Material vor, auch hat die wesentlich für die malerischen und plastischen Qualitäten erzogene neuere Kunstgeschichtsforschung gerade diese Erscheinungsform der Barockbaukunst verschiedentlich eingehend behandelt.

Man wird, vom Raum als Primat des italienischen Barockbauschaffens ausgehend, sich zunächst klarzumachen haben, daß es sich bis jetzt stets noch um stereometrisch einfache Raum-

körper wie Würfel, Quader, Zylinder, Kugelkalotten oder deren Teile handelt, daß auch die Ovalkuppeln oder die Diagonalteilungen des Quaders durch Treppen noch keine verwickelten Raumformen abgeben. Einzig die Stichkappen bilden eine Durchdringung zweier Tonnen mit ungleichem Radius, doch lassen sie sich aus der früheren Baukunst ableiten, nun auch in ihrer Beziehung eine Unterordnung des Geringwertigeren unter das Bedeutende gebend. Diese einfachen Raumkörper begrenzen sich mit einfachen Flächen. Die Wandflächen können also neutral bleiben. Ihre Gliederung wird zwar die Entwicklung des Raumrhythmus erleichtern, die Raumabschnitte gleichsam auf der Wand markierend, doch haben sie keinesfalls die Aufgabe, den Raumkörper zu affizieren.

Diese Spaltung zwischen Raum und Wandgliederung, die selbstverständlich in ihrer Subtraktion und Teilung — den Ausdruck im Sinne v. Geymüllers gebrauchend — von der Gesamtraumabmessung stets abhängig bleiben wird, hat die Renaissance eingeführt. Sie hat wissenschaftlich interessiert einen neuen Formenapparat verwendet und eine selbständige Sprache der schönen plastischen Einzelform ausgebildet, ohne zunächst durch eine neue Raumanschauung dazu genötigt zu sein. Raumform und Detailformenschatz gehen selbständig nebeneinander her, und gerade Michelangelo beweist, was man mit der Einzelform machen kann, den Raumkörper dabei in einfachster Gestalt belassend. Dem ausgehenden 19. Jhh., das sich auf Detailformen eingestellt hat und dem die Vorstellung der Gesamtform wenig bedeutet, ja noch unserer Zeit ist das gerade recht, denn man verlangt nach einem Formenschatz und nicht nach einer Form, man sucht allenthalben nach Anregungen, bemüht sich aber nicht um Vorstellungen. Dagegen erscheint die Entwicklung der Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts als eine ständig wachsende, gegenseitige Organisierung von Raumkörpern und plastischen Körpern. Dieses Erlebnis ist das Wertvollste, denn in ihm ruhen die Wurzeln aller Kunst. (Vgl. des Verf. „Plastik und Raum", München 1922.)

Auch jetzt noch werden zunächst plastische Einzelformen neben und nicht ausschließlich mit dem Gesamtraumkörper entwickelt. Da aber im Verlauf der Barockbaukunst die plastischen Körper es zu engerer Verbindung mit den Raumkörpern, ja zur gegenseitigen Durchdringung bringen und damit über die Ausdeutung des einzelnen Raumkörpers hinaus diesen selbst wieder modellieren, so ist zu fragen, wo sich die ersten Andeutungen für eine neue Entwicklungsstufe der plastischen Körper, der einzelnen Gliederungselemente und der ganzen Wandflächen bemerkbar machen. Es ist ferner zu fragen, ob ein ähnliches Grundgesetz wie für die Raumformung auch für die plastische Formung aufgestellt werden kann, selbst wenn diese der anderen gegenüber noch an einer gewissen Selbständigkeit festhält. Den folgenden Darlegungen gegenüber wird man sich also stets gegenwärtig zu halten haben, daß die neue plastische Formung ohne veränderte Raumbildung noch keine neue Baugesinnung dokumentiert, zumal die Baukunst als höchstes Ziel die Schaffung von Räumen sich setzt, mit alleiniger Ausnahme der griechischen Baukunst, die bis zur Errichtung des Erechtheions ausschließlich plastisch genommen sein will. Dem Zweifler sollten zudem die schlechten Erfahrungen der modernen Baukunst zu denken geben, die solange kranken wird, bis sie von der Plastik zum Raum übergeht. In dieser Hinsicht erscheint Michelangelo von geringerer Bedeutung für die Entwicklung der Barockbaukunst als Sangallo, Vignola, Palladio, doch ist ebenso klar, daß das Einleben in seinen Vorstellungskreis vorwiegend plastischer Körper auch auf die Entwicklung der Raumkörper früher oder später Einfluß gewinnen wird.

Der Neigung nach Großräumigkeit entspricht die Verstärkung der Gliederungen, zunächst durch Verdoppelung: gekuppelte Pilaster und Säulen.

Gekuppelte Pilaster finden sich während der ganzen Renaissance. Brunellesco verwendet sie an der Cappella de' Pazzi in Florenz, Caprina am Dom von Turin 1492–98. Bramante hat besonders in seinen letzten Bauten das gekuppelte Pilasterpaar verwendet, so in weiterer oder engerer Bindung für seine Entwürfe der Peterskirche (Abb. 1). Raffaello benutzt eng gekuppelte Pilaster für die Wandgliederung seines Zentralbaues der Schule von Athen in den Vatikanischen Stanzen 1508—11, dessen Disposition samt der umgebenden Hofhalle von jedem leicht in jener Zeit vorstellbar war, wo in einem Bild neben dem figürlichen auch der architektonische Aufbau auf Interesse rechnen konnte. Gekuppelte Säulen erscheinen als Freisäulen u. a. schon im Hof des Scalzo in Florenz verwandt, als Halbsäulen in Rom am Obergeschoß des Pal. Vidoni-Caffarelli von Raffaello. Michelangelo entschließt sich zu ihnen im kleinen als Rahmung für die Fürstenfiguren in der Sagrestia nuova bei S. Lorenzo in Florenz (vgl. „Barockskulptur" S. 57ff.), Auftrag 1519, Kuppelwölbung 1524, mit der die architektonische Formung im wesentlichen festgelegt ist. In den Architekturen der Raffaello-Bramanteschule kommen sie in den verschiedensten Bindungen vor: am Äußeren des Pal. del Tè in Mantua von Giulio Romano 1525, in der Sala dei Cavalli ebendort. Sansovino, der Freund Sangallos und der Schüler Raffaellos, bringt gekuppelte Säulen nach Venedig am Pal. Corner 1532, mit dem der dreiundzwanzig Jahre ältere Pal. Vendramin-Calerghi von Moro Coducci (?) zu vergleichen wäre, um den Fortschritt von nachbarlichem Beieinanderstehen und Kuppelung zu ermessen. Bei Sanmicheli sind sie ein beliebtes Motiv, so am Pal. Canossa in Verona (Abb. 17). Pilaster wie Halbsäulen am Pal. Grimani in Venedig (Abb. 19), wie an der Villa Cambiaso 1548 und Villa Scassi um 1560 von Alessi in Genua. In SS. Fiora e Lucilla in Arezzo wird die Projektion der Pfeiler des Mittelschiffs auf die Seitenwände durch ein Pilasterpaar aufgenommen. Von der Verwendung am Pal. Canossa bis zur Wandgliederung des römischen Gesù (Taf. I) ist nur ein Schritt, man könnte an ihrer Stelle sich auch Bündelpilaster denken oder ihren gänzlichen Wegfall ohne Schaden für die Raumwirkung. Eine unvermeidliche Beziehung zum Raumkörper besitzen sie nicht, sondern sind in erster Linie Flächengliederung der mächtigen Stirnseiten der für die Tonne notwendigen Strebemauern. Erst das 17. Jahrhundert bewertet den Pilaster für den Raumrhythmus, wie besonders deutlich an den Bauten eines Boromino nachzuweisen sein wird. Palladio beläßt es fast immer bei einem Exemplar, nur die seitlichen Grenzen einer Fläche faßt er hin und wieder mit Pilaster- oder Säulenkuppelung, manchmal sich durchdringend, so am Pal. Chierigati, am Pal. Porto Barbaran 1570 in Vicenza, an S. Giorgio maggiore in Venedig.

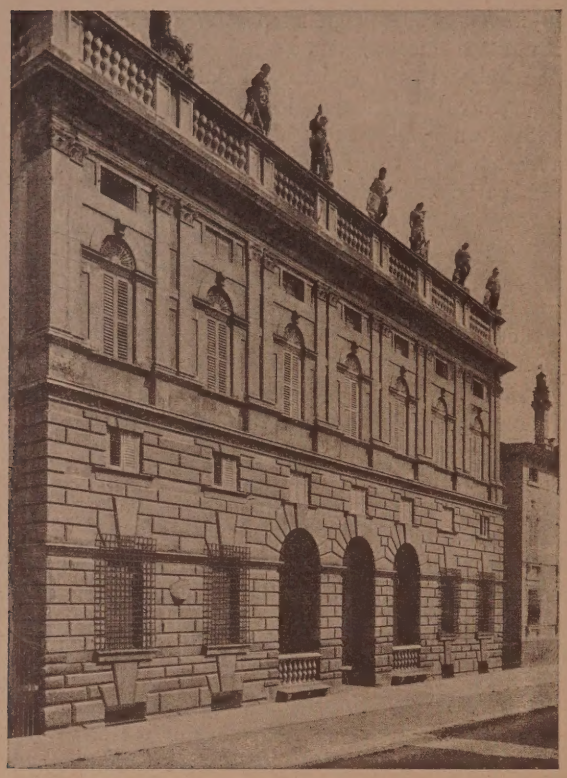
Die andere Form der Verstärkung ist die Vereinigung mehrerer Individuen: Pilaster- und Säulenbündel.

Pilasterbündel, jedoch mit der wesentlichen Absicht auf reichen Schmuck, zeigt verschiedentlich die Backsteinarchitektur der Renaissance, so das Portal von S. Caterina in Bologna des Sperandino, von dem aus rückwärts gehend leicht die Vorform in der gotischen Bündelung gefunden werden kann. Schüchtern ein solcher Bündelungsversuch an den freien Pfeilern des zweiten Hofgeschosses von S. M. della Pace des Bramante 1504 und in der Loggia der Villa Farnesina, lebhafter dann ähnliches in den Bauten der von Raffaello beeinflußten Architekten: Pal. Costa in Rom von Peruzzi, besonders reiche Bündel im Vestibül des Pal. Carega, jetzt Cataldi in Genua (Abb. 15). Michelangelo gibt in der Verstärkung die Unterordnung: die rückliegenden Pilaster am Äusseren von S. Pietro (Abb. 28) haben wohl noch Basen, aber nicht mehr Kapitelle. Die freiere Form der Kuppelung wird erst für die Tamburzone verwandt. Pilasterbündel wählt dann auch Vignola für die Vierungspfeiler von Gesù (Taf. I). Vielleicht gibt Daviler in seinem Cours d'architecture 1694 die richtige Erklärung, daß hier nicht ein besonderes psychologisches Moment, das der Anstrengung, zum Ausdruck gebracht werden will, sondern daß der Baumeister diese Zusammenschiebung vornahm, weil er die Zwickel im Gegensatz zu S. Pietro nach unten möglichst schmal zusammenzog, um so weder das Schiff gegen die Vierung zu verengen, noch den Durchmesser der Kuppel breiter als das Schiff werden zu lassen, — ein Fall, der für den Zentralbau von S. Pietro (Abb. 2) gerade erwünscht war.

Die gleiche Gesinnung, die das Pilasterbündel verwendet, läßt auch die Freisäulen nicht allein, sondern wiederholt ihre Projektion auf der Wand mit einem Pilaster. Bündel oder besser Gruppen von Freisäulen und Pilastern, die nicht nur Projektion sein wollen, verwendet Michelangelo im Innern von S. M. degli Angeli in Rom, Halbsäulen und Pilasterbündel Palladio an den Vierungspfeilern des Redentore in Venedig 1577–92.

Wie die Raumbildung Unterordnung verlangt, so müssen sich auch die Einzelglieder einem Hauptstück unterordnen. Die Kolossalordnung für mehrere Geschosse erscheint.

Die Kolossalordnung schon im Innern des Bramanteschen S. Pietro benutzt. Michelangelo verwendet sie an den Fassaden der Kapitolspaläste (Abb. 16). Der Kolossalpilaster überwindet selbst



17. Verona, Pal. Canossa. (Phot. Alinari)

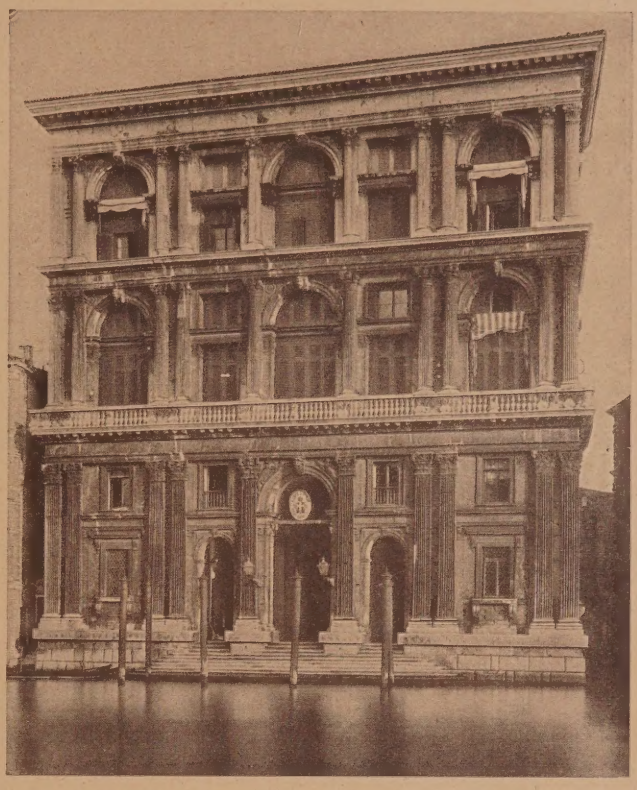
18. Florenz, Pal. dello Strozzi. (Phot. Brogi)

die Bündelung mit der breiteren Rücklage. Diese bleibt auf die Geschosse angewiesen und verliert nicht nur wie an S. Pietro das Kapitell, sondern wird, sich mit den Geschossen noch enger bindend, als Rahmung der Wandflächen herumgeführt. Auch dies Motiv hat im Backsteinbau seine Entstehung. Für einfachere und ernstere Bauten hat sich der spätere Barock oft ausschließlich mit solchen Rahmungen begnügt, so Ammanati am Collegio Romano in Rom, beg. 1578. Mit Vorliebe der Kolossalpilaster oder die Kolossalhalbsäule von Palladio vornehmlich seit 1552 verwendet. Scheint hier der Wunsch zu sprechen, der Wirkung antiker Bauten nachzukommen, so wird auch Palladio den Wert ihrer vereinheitlichenden Kraft empfunden haben. Besonders auffällig die Loggia del Capitano in Vicenza 1571. Die niedrige Basis der Halbsäulen löst die Verbindung mit dem zurückliegenden Pfeiler, Säulen und ihr Gesims übertönen den ganzen Baukörper.

Der Verdoppelung der Vertikalglieder muß das Gebälk folgen. Es nimmt an Breite und Linienscharen des Profils zu. Die mannigfachen Schwünge und Schrägen, die Michelangelo im Vorraum der Laurenziana (Abb. 20) oder für das Hofkranzgesims am Pal. Farnese wählt, macht man zunächst nur zögernd nach. Eine spätere Zeit allerdings leistet sich darin bei weitem mehr. Das Kämpfergesims zeigt in den meisten Fällen keine Verkröpfung, als bestimmende Größe hat es die verschiedenen Gruppen der Vertikalglieder zu binden.

Die Bereicherung und Verstärkung setzt jetzt gleichmäßig für alle dekorativen Elemente ein und es hängt nur von der Gesinnung des einzelnen Baumeisters ab, ob er hier die Zügel schießen lassen will oder ob er den ganzen dekorativen Apparat unter wenige beherrschende Gliederungslinien bannt. Sind nun diese dekorativen Elemente ausschließlich von architektonischen Bildungen abgeleitet oder überwuchern die vegetabilischen und animalischen Bestandteile, immer wird man finden, daß das einzelne nicht isoliert bleiben mag, sondern sich mit den nachbarlichen Elementen bindet.

Und hier nun tritt der große Unterschied zwischen Michelangelo und allen übrigen hervor, trotzdem, wie wir zeigen werden, für die Raumwirkung ein gleiches Schlußergebnis herauskommt. Er allein geht von vornherein nicht nur auf ein Reichmachen, sondern auch auf ein funktionelles Durchfühlen der Gliederungen und Details aus, als Bildhauer mit der plastischen Masse empfindend. Uns scheint, daß diese Ausnahmestellung Michelangelos nicht genügend aufgefaßt ist. Es ist nicht angängig, grade seine Detailbildung als spezifisch für den frühen Barockstil anzusehen. Man kann noch nicht einmal von den Anfängen einer barocken Raumkunst sprechen, als er diese Einzelformen schon zur höchsten Ausbildung gebracht hat unabhängig von der Raumform, und bezeichnend ist, daß gerade die ersten barocken Räume in ihren Plastikformen sich hinter Michelangelo zurückhalten. Nur in der besonderen Flächenauffassung stimmen sie mit ihm überein.



19. Venedig, Pal. Grimani (Phot. Alinari)

Plastisch-funktionell entwickelt Michelangelo die Wand des Vorraums der Laurenziana in Florenz (Abb. 20) und zwar mit einer Entschlossenheit, die er, abgeklärter, architektonischen Körpern gegenüber nicht mehr gezeigt hat. Das Hauptmotiv in der unteren Wandzone bilden die eingestellten Doppelsäulen, die nicht hinzugefügt sind, sondern mit der Wand und in der Wand geboren wurden. Die Wand wird Aktion. Nachdem so ihre vertikalen Kräfte stabiliert sind, quillt der Rest der Wandmasse nach vorn, noch weiter heraus greifen Rahmen und Sohlbänke der Nischenfenster. Der Säulendruck nach unten versinnlicht sich in den Volutenkonsolen, die wiederum nicht als Basen bis zum Boden zu gehen brauchen, da die Wand immer noch aktiv den Druck weiter nach unten in sich einzubinden vermag. Eingebundene, aus dem Körper hervorquellende und selbst ihn wieder sich aushöhlende Säulen finden sich auch an der Rückwand der Portikus des Pal. dei Conservatori (Abb. 23), freier heraustretende ebendort gegenüber dem Treppenaufgang. Die Vorgänger dieser Säulen sind jene Pilasterpfeiler, wie sie etwa aus den Winkeln der Pazzikapelle mit einer Ecke heraussehen. Während dort aber die Wand nur neutrale Begrenzungsfläche ist, die fast zufällig den Pfeiler für das Auge verdeckt, ist sie hier lebendige Masse geworden, die mit der Säule und gegen die Säule agiert.

Gleichzeitig dann auch bei Michelangelo wie bei den übrigen alle Arten der Bereicherung.

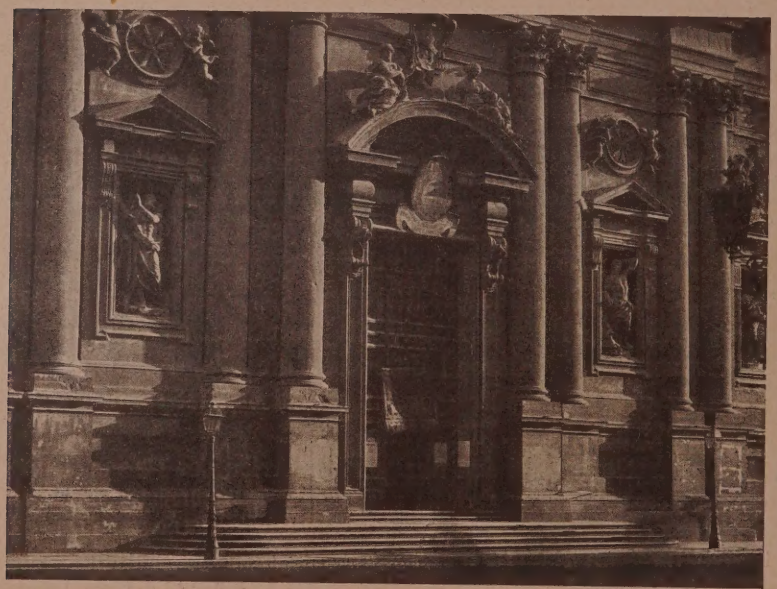
Ineinanderbindung zweier Rahmungen bereits in der Sagrestia nuova an den Blendfenstern über den Türen. Das Äußerste, nicht einmal von der Giebelbildung späterer Barockkirchen Übertroffene gibt er an der Porta Pia in Rom, 1651 beg. Im einzelnen lassen sich seine Einwirkungen in den Portal- und Fensterrahmungen verfolgen. Als Beispiel für Aufteilung der Wand eines Innenraums nach diesen Prinzipien die Sala Regia im Pal. del Vaticano zu nennen, voll. 1573.

20. Florenz, Biblioteca Laurenziana (Phot. Alinari)

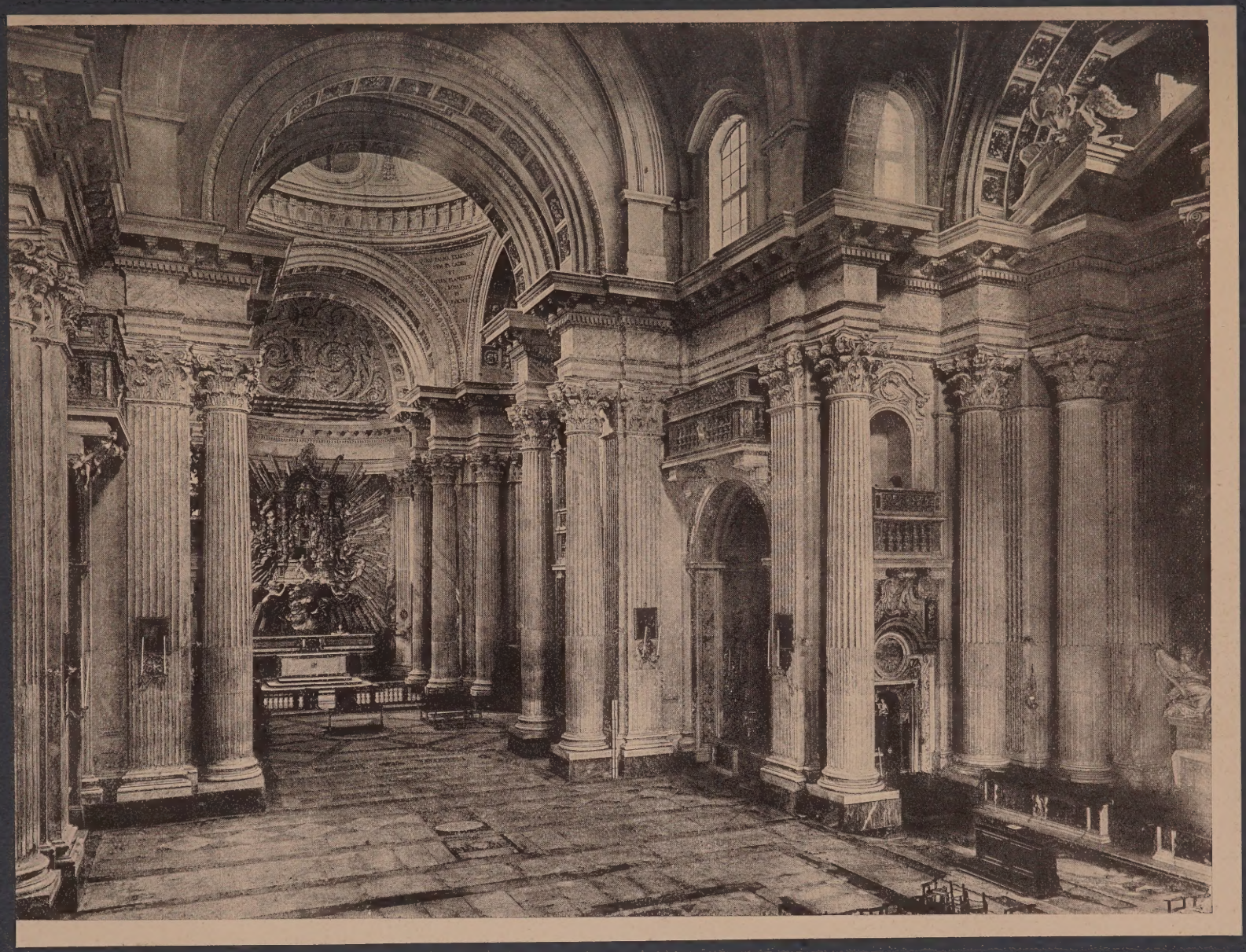
Florenz im besonderen bleibt ruhiger, obgleich man gerade hier eine Nachwirkung des Michelangelesken Details finden möchte.

In Oberitalien beginnt mit Alessi und seinem Kreis eine besondere Umbildung dieser Formsprache unter Verschmelzung mit aller Pracht vegetabilischer Ornamente der Renaissance wie Fruchtkränzen, Fruchtkörben, dann Wappen, Masken. Während das erste und zweite Geschoß der Fassade seines Pal. Marino in Mailand (Abb. 22) 1558–60 ausschließlich architektonische Elemente verwenden, überzieht die Hoffassaden ein Reichtum derben Reliefschmucks, der selbst in Oberitalien vereinzelt dasteht. Gerade die ausschlaggebenden Bildungen sind aber dem Formenschatz Michelangelos entnommen, sogar bis ins einzelne mit der Laurenziana zu vergleichen, nur daß sie hier völlig ihres funktionellen Charakters entkleidet sind, sich zugleich mit dem Groteskenschatz der Raffaelloschule in ihrer besonderen Umbildung durch Giulio Romano verbinden, wie ihn der Pal. Colloredo in Mantua, zu Ende geführt von Bertano, zeigt.

In Genua ist das vornehmlichste Beispiel dieser dekorativen Lust der Pal. Doria Tursi. Hier scheint der Gegensatz zu jener Gesinnung erreicht, die die gesamte Fassadenfläche des Pal. dei Conservatori unter acht Kolossalpilaster bindet, und doch sind beide Bauten nur verschiedene Kategorien der gleichen körperlichen Gesinnung. Der Bildhauer Michelangelo hat das Problem für den plastischen Körper zu Ende gedacht und ist auf seinem Gebiet zu einer reinen Darstellung der neuen Baugesinnung gekommen, die überragendes Größenverhältnis der Hauptglieder, Unterordnung kleinerer Teile und Bindung aller zu unlösbarem Ganzen erstrebt (vgl. S. 155). Der Baumeister Lurago dagegen sieht minder deutlich diese Beziehungsmöglichkeiten des plastischen Körpers, will die Fläche nur reich machen. Er löst aber in der räumlichen Komposition Probleme, deren Ausbau noch eine spätere Zeit beschäftigen soll. Diese Bindung des Kleineren immer durch das nächsthöhere Größere ist in der ungeheuer genialen Leistung der Sagrestia nuova schon erreicht mit der Art, wie immer größere Detailkomplexe zusammengenommen werden, wie allenthalben die architektonischen Leitlinien, Verdachungen, Stürze, Sohlbänke, die Sarkophagfiguren gegen die Mittelfigur zusammenlaufen,



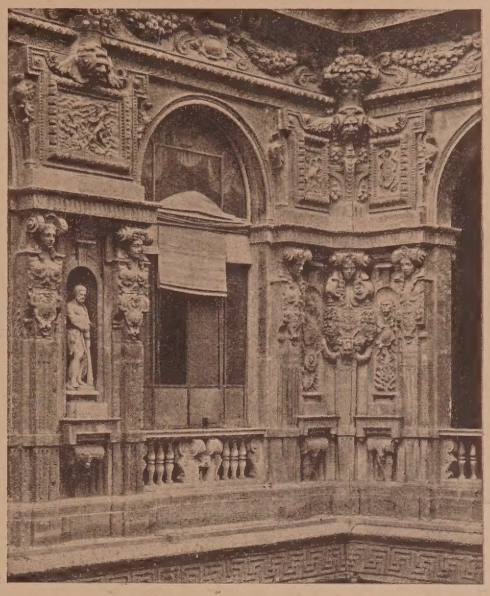
21. Rom, S. Andrea della Valle (Phot. Moscioni)



Rom, S. Maria in Campitelli
(Phot. Crudo)

diese also die Stelle darstellt, von der alle Bewegungen der Fläche dirigiert werden, so daß es, um mit Burckhardt zu sprechen, scheint, „als hätte der Meister aus einem und demselben Ton Architektur und Skulptur vormodelliert".

Auch Palladio neigt dieser Umgestaltung der plastischen Körperlichkeit zu, obgleich seine räumlichen Absichten ihm nicht die Bereicherung der Fläche notwendig erscheinen lassen. Hier wären zu nennen der Pal. Valmarana in Vicenza 1566 und die schon erwähnte Loggia del Capitano mit ihren über die Halbsäulen vorspringenden Balkonen.



22. Mailand, Pal. Marino (Phot. Brogi)

Entscheidend ist nun nicht das einzelne, auf die Raumform wenig wirkende dekorative Motiv, sondern die durch diese Einzelmotive bedingte Auffassung der Gesamtfläche des dekorierten Körpers.

Den Endzweck aller Bereicherung hatte mit noch lauter Renaissanceelementen schon frühzeitig Michelangelo in der Deckenmalerei der Sixtina 1508—12 aufgestellt. Bis dahin ist für Wand- und Deckenmalereien durch die Rahmung der Bilder eine gleiche ideale Reliefläche festgehalten worden, hier werden diese Rahmen im Vor und Zurück überschnitten von verkröpften tragenden und getragenen Gliedern, die sich aus architektonischen und figürlichen Elementen zusammensetzen, zwischen die weiter vorgreifende und zurückdrängende Sitzfiguren eingeschoben sind, deren Begleitfiguren wiederum den für diese Figuren gültigen Reliefgrund durchbrechen. Schließlich wird die so gesteigerte Intensität der Tiefenvorstellung selbst auf die Mittelbilder übertragen, sie erscheinen in ihrer Gesamtheit als eine Summe von Plastiken, nicht als idealer Bildteppich. Alles in allem ist das System noch einfach, und wenn man sich merkt, daß zwischen sechs Fenstern an den Langseiten fünf Zwickel entstehen, von denen die plastischen Gurte ihren Ausgang nehmen, auf den Schmalseiten zwischen zwei Schildbogen für einen Zwickel das Motiv mit Einschränkung wiederholt wird, klärt sich sogleich die auf den ersten Blick überströmende plastische Fülle. Die Deckenmalerei des Barocks nimmt von diesem Gewölbe ihren Ausgang.

Über die Innervierung des Körpers hinaus, wie sie Michelangelo gibt, ist dieses von unabsehbarer Bedeutung: Die Renaissance hat sich immer um Beibehaltung eines Reliefgrundes bemüht, ihre Schmuckformen auf diesen aufgesetzt. Die Gliederungen und Dekorationen entwickeln sich auf dieser Reliefläche, lassen sich leicht von ihr ablösen. Jetzt dagegen greifen die dekorativen Elemente gleichzeitig vor und hinter die Fläche zurück, lösen sie weiter und weiter auf. Indem die einst flächengebundenen, dekorativen Elemente eine immer stärkere Körperlichkeit erlangen, den Betrachter zurückdrängen oder ihn tief zu sich hineinziehen, zerstören sie den neutralen Flächengrund, auf dem sich all dieses abspielt. Unter ihnen selbst aber vollzieht sich eine Bindung und bereits schon eine Ineinanderklammerung, die auf gleicher Reliefläche undenkbar wäre. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist der Hof des Pal. Marino (Abb. 22) trotz aller Renaissanceelemente seiner Dekoration ein ebenso vollkommenes Beispiel der neuen Baugesinnung nach ihrer plastischen Körperlichkeit, wie die Wandauflösung der Laurenziana. Für seinen Einfluß auf Frankreich vgl. S. 199.

In der Skulptur spielt sich der gleiche Vorgang ab. Hier ist es ebenso die verstärkte

23. Rom, Pal. dei Conservatori (Phot. Crudo)

Vertiefung hinter der idealen Reliefflächeeiner Figur, die über die Auflockerung bis zur Zerlöcherung und damit zur Gruppenbildung analog der antiken Kunst führt, wie das Vorgreifen über diese ideale Reliefflächeim Heraus springen einiger Körperteile.

Für die Ummantelung von Kirchen, die als Zentralbauten von mehreren Seiten sichtbar sind, bleiben als Vorbild stets die Chorteile S. Pietro (Abb. 28) bestehen, wie sie Michelangelo gegliedert hat. Ebenso aber gewinnt diese rhythmische Reihung kleinerer und größerer Flächenabschnitte zwischen Pilasterbündeln, die Gruppenbildung durch verkröpftes Gebälk und endlich die auf der gesamten Wandfläche durcheinander aufsteigenden und wechselvoll behandelten Fenster und Nischen, die das Auge zu lauter Kurvengirlanden vereint, Einfluß auf die Fassadenbildung des Langhausbaus. Die der Kuppel wegen gewählte Abbildung schneidet leider die untere Hälfte des Hauptgeschosses fort. Die schmalen Mauerabschnitte, wiederum hervorgeholt durch die Gesimsverkröpfung, haben unter den Bogenöffnungen mit Brüstung noch zwei weitere Rundnischen, die in den Apsidenecken sogar noch eine Tür.

Für die Langhausfassade bestand, den Schiffen entsprechend, schon lange die Dreiteilung des unteren Fassadenteils, während nur das größere Mittelstück als Vorlage des höhersteigenden Hauptschiffes fortgesetzt wurde.

Wichtig ist für Rom, dessen Fassadenausbildungen ihrer plastisch höher geschulten Auffassung wegen vorbildlich werden sollen, die Fassade von S. Agostino, seit 1483 im Bau. Unten zeigt der von den Seiten durch Pilaster geschiedene Mittelteil das große Hauptportal mit Dreieckgiebel, die Seitenteile erhalten kleinere Portale mit geradem Sturz. Profilierte Rechteckrahmen, deren Felder nicht hinter die Reliefgrundfläche zurücktreten, füllen die Flächen darüber aus, die Seiten zeigen zwischen Portal und Rahmen noch Kreisfenster. Die Fortsetzung des mittleren Teiles nach oben wird durch zwei Simsleisten, die stärkst profilierten am ganzen Bau, abgetrennt und von einem großen Rundfenster — die mittelalterliche Rose — eingenommen, zu dem wieder die kleinen Rundfenster unten ähnliche Trabanten abgeben, wie die kleineren Türen zum Hauptportal. Diese Beziehungen sind ihrer späteren Weiterbildung wegen höchst bemerkenswert. Ein Dreieckgiebel schließt den oberen Teil ab, Voluten füllen die seitlichen Winkel aus. Am Dom von Turin 1498 sind bereits gekuppelte Pilaster eingeführt. Der untere Fassadenteil klingt fort am Gesù in Perugia, nur ist alles mehr zusammengenommen, der Mittelteil durch gekuppelte Pilaster geschieden und herausgehoben. Über den Seitenportalen wieder Kreisfenster, das Obergeschoß in gleicher Breite ist unverkleidet geblieben.

Von Mitte des 16. Jhhs. ab kann man das Chorsystem von S. Pietro studieren (vgl. Nachtrag S.342). Die Fassade von S.Caterina dei Funari in Rom (Abb.26) übernimmt die Nischen an Stelle seitlicher Portale und die vertieften Rahmen, geht also hinter die Reliefflächezurück, behält

24. Rom, Villa Albani (S. 175) (Phot. Crudo)

aber einfache Pilaster und das obere Rundfenster bei. Das Untergeschoß wird fünfteilig durch Verdoppelung der Seitenteile, das Obergeschoß setzt die drei mittleren weiter fort. Der Portalgiebel wagt noch nicht wie die Fenstergiebel an S. Pietro in die Kapitellzone hineinzustoßen, auch diese mit der übrigen Fläche bindend. Ein Relief zieht sich von Kapitell zu Kapitell, einen zusammenhängenden Fries schaffend. Die stilistische Verschiedenheit der unteren und oberen Reliefs haben auf verschiedene Zeitabschnitte und Baumeister schließen lassen, und die Ansicht Willichs, daß dem untern, 1563 ausgeführten Teil ein Entwurf Vignolas zugrunde liegt, während den oberen später Giacomo della Porta vollendet, dürfte richtig sein. Ein magerer Dreieckgiebel beschließt das Obergeschoß. Ebensolche Voluten runden den Umriß. Als Vorstufe für diese Fassade ist S. Spirito in Sassia, ein Bau des Sangallo, angeführt worden. Nun gibt aber Baglione in seinen Vite 1642 die bestimmte Nachricht, daß diese Fassade erst von Ottaviano Mascherino unter Sixtus V. ausgeführt ist. Stilistisch steht sie mit S. Caterina dei Funari auf gleicher Stufe, ja sie scheint des fehlenden Reliefschmucks wegen ein mageres Abbild. Schon dieser stilistischen Verwandtschaft wegen kann sie nicht dem Sangallo zugewiesen werden. Die kräftig vertieften Rahmenfelder drängen hier sogar mit Entschiedenheit in die Kapitellzone ein und es liegt wohl Absicht darin, daß die Scheitel der verschiedenen schattenden Höhlungen dieser Fassade nicht wie bei S. Caterina gleich hoch liegen, sondern in der Verbindung, die seit Michelangelo das Auge vollzieht, Kurven ergeben. Vielleicht läßt sich die Schwierigkeit lösen, wenn man annimmt, daß Baglione Pius V. als Auftraggeber mit Sixtus V. verwechselt. Gerade zu Beginn des Pontifikats Pius V. erhielt Mascherino den Auftrag zu einer anderen, für die Entwicklung der Barockfassade ungleich wichtigeren Kirche: S. M. in Traspontina. Er wird gegenüber ihrer Travertinfassade die kleinere Putzfassade, die eine weitere Bautätigkeit am Hospital S. Spirito einleitet, wesentlich schlichter behandelt haben. Die spätesten Fassaden dieser Reihe sind die von S. M. dei Monti von Giac. della Porta 1580 und noch 1588 die von S. Girolamo dei Schiavoni von Martino Lunghi d. Ä.

Seltsamerweise ist die Fassade von S. M. in Traspontina (Abb. 25) nicht als Vorstufe der ausgebildeten Barockfassade behandelt worden, trotzdem bildet sie einen überaus wichtigen Abschnitt. Sie dem Sallustio Peruzzi zuzuschreiben, ist nicht möglich, da derselbe schon 1555 stirbt. 1564 nun wird ein älteres Kirchlein S. M. in Traspontina für Befestigungszwecke niedergelegt. 1566 erhält Mascherino den Auftrag zu einem Kirchenbau gleichen Namens, den er in Gemeinschaft mit Paparelli aufführt. Die Fassade gibt für die Mitte drei Pilaster-

25. Rom, S. Maria in Traspontina (Phot. Crudo)

intervalle, die auch für das obere Geschoß durchgehalten sind. Seitlich etwas zurücktretend ein viertes und fünftes, gerahmt von Pilasterbündeln. Die drei Mittelintervalle enthalten das große, in die Kapitellzone hineinragende Hauptportal und Seitentüren mit gerahmten Quadratfenstern darüber. Die Flankenintervalle erhalten Ädikulennischen. Die Anlehnung an Michelangeleskes Komponieren von den Kapitellen des Hauptportals an, die denen am Pal. dei Conservatori (Abb. 23) gleichen, bis zum Linienwogen in der Gruppe aller Rahmungen ist unverkennbar. Die Kapitellzone zeigt Reste eines Frieses. Es folgt das verkröpfte Gebälk und dann mit hohem Sockel das Obergeschoß. Für seine Mitte ist ein Rundbogenfenster gewählt, für die Seiten Rechtecknischen, wobei die Verdachung des Fensters zwischen denen der Nischen sich senkt. Darüber ein ungebrochener Dreieckgiebel und Voluten, die trotz ungeschickter Bildung später für S. Susanna eine Anregung geben. — In Florenz reiht sich dieser Fassadenbildung die von S. Trinità an, das Innere 1570 von Buontalenti umgebaut, die Fassade erst 1593 aufgeführt.

Mit der Zwischenstufe von S. M. in Traspontina ist der Entwurf für die Fassade des Gesù von Vignola (Abb. 27) um 1569 leichter zu verstehen.

Hier werden die Intervalle zu Seiten des Mittelintervalls unten und oben noch einmal im Verhältnis 3 : 2 von Pilastern unterteilt und, etwas zurückgesetzt, genau für die Flanken wiederholt, der Rhythmus der Intervalle also bereichert. Dagegen gleiche Scheitelhöhen für seitliche Portale und je drei Nischen in zwei verschiedenen Formaten durchgeführt, weiterhin durchgängige Zonen von Rechteckfeldern und Kapitellen in Verbindung mit Friesen geschaffen. Die Proportionen vom unteren und oberen Geschoß gleichen infolge der höheren Sockelzone denen an S. M. in Traspontina. Hier oben schwingen sich rechteckiges großes Mittelfenster, kleinere Seitenfenster und ganz zu äußerst Nischen durcheinander. Bedeutend aber ist die Entwicklung, die das mittlere Intervall unten und oben genommen hat. Das Hauptportal ist eingestellt in ein weit größeres Scheinportal, dessen Dreiviertelsäulen mit den Pilastern ein vortretendes Bündel bilden, während sein Gebälk ein Stück des Hauptgebälks ist und sein durch ein Wappen aufgebrochener Segmentgiebel sich vor die obere Sockelzone legt. Auch in diesem oberen Geschoß bringen Halbsäulen das mittlere Intervall nach vorn. Endlich setzt sich auch durch das Giebelfeld dieses von unten bis oben einheitlich vorgeholte Mittelintervall fort, um schließlich die Giebellinien leicht zu verkröpfen.

Die später für den Gesù zur Ausführung gelangte Fassade nach dem Entwurf von Giac. della Porta 1573 entwickelt die Gedanken der Bindung, Unterordnung und Beherrschung mit einer Konsequenz, die den Vergleich beider Fassaden seit der eindringlichen Analyse durch Wölfflin zu einem kunsthistorischen Schulbeispiel macht. Die Rhythmen der Intervalle werden nachdrücklicher, die Differenzierung der Geschosse macht Fortschritte, Kurven auf der Fläche werden auch für das untere Geschoß entwickelt, die Seiten werden zusammengestaucht und schließlich die überragende Bedeutung des Portals durch das Scheinportal aufs höchste gesteigert.

Es können nun endlich aus der beschreibenden Darlegung des Entwicklungsganges die

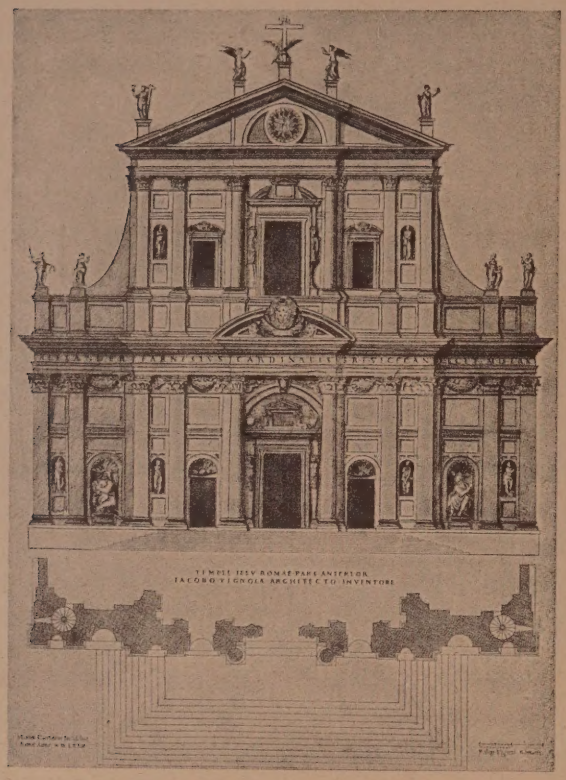
Schlüsse gezogen werden. Die Anreihung der pilastergerahmten Seitenteile an das Mittelintervall hat sich durch weitere rhythmische Zerlegung in engere Bindung gewandelt, sie kann durch die die Scheitel der dunklen Öffnungen verbindenden Kurven noch weiter unterstützt werden. Für das Aufkommen dieser Bindungsart sei nochmals an die Sagrestia nuova erinnert. Die Flanken treten zurück, gleichzeitig drängt die Mitte vor, wodurch überragende Bedeutung dieser aufs höchste gesteigert wird. Das Obergeschoß verkleinert sich gegenüber dem Untergeschoß, wird aber durch das Eingreifen des Scheinportalgiebels in das auch hier überragende Mittelintervall mit diesem verbunden. Das untere Gebälk gibt damit nicht mehr die Grenzlinie für zwei isolierte Teile. Der Schwerpunkt des Mittelintervalls wieder ist das Portal, und die gesamte Schauseite ist schließlich nur dazu da, um diese Übergangsstelle vom äußeren zum inneren Raum zu markieren.

26. Rom, S. Caterina dei Funari

Für die Flächen des Körpers treten also genaue Parallelen zum Raum in der neuen Baugesinnung hervor: Bindung gegen einen Punkt, dort in der Achse; Aufgabe selbständiger Nebenflächen, dort Nebenräume; überragendes Größenverhältnis der Hauptfläche oder Flächengruppe, dort des Hauptraums oder der Hauptraumgruppe.

Verglichen mit der im Obergeschoß zusammengenommenen Kirchenfassade ist die gleichbreite Fassade der weniger kräftige Ausdruck der neuen Baugesinnung. Die Renaissancevorstufe gibt in Rom S. M. dell'Anima 1514. Der Gesù in Perugia ebenso mit gleich breitem Unter- und Obergeschoß. Für kleinere Oratorien ist die in zwei Geschossen gleich breite Fassade die Regel, so die von S. Marcello in Rom 1560. Das erste große Barockbeispiel in Rom ist die Fassade von S. Luigi dei Francesi von Giac. della Porta 1589. Der Dreieckgiebel schließt allerdings die Flankenintervalle aus, in der faden Gesamtgliederung spürt man aber deutlich, wie dieses Breitziehen der plastischen Gesinnung gegen das Gefühl geht. Bindung und Unterordnung lassen sich trotz Verminderung der Intervalle nur schwer durchführen, das gleiche Gliederungsmotive wiederholende Obergeschoß ist sogar höher als das Untergeschoß.

Bezeichnend ist, daß Oberitalien grade diese breiten Flächen aufsucht, um auf ihnen ein heiter dekoratives Spiel vorzuführen. Die eine der beiden Fassaden, die Alessi angesichts des Entwurfs von Vignola 1570 für den römischen Gesù, wenn auch ohne Erfolg, einreicht, zeigt übereinander eine dorische Ordnung, eine Karyatidenstellung und eine korinthische Ordnung mit reichem Beiwerk, und sein Entwurf für S. M. presso S. Celso in Mailand, den Mart. Lunghi d. Ä. 1570—72 ausführt, gibt gar vier Systeme übereinander in gleicher Reliefan-



27. Rom, Il Gesù nach Vignola

schauung wie der Hof des Pal. Marino. Namentlich Venedig hat, wie die spätere Zeit zeigen wird, nie die reliefgeschmückten Flächen gegen plastisch durchgearbeitete Körper vertauschen mögen.

Die Kirchenfassaden eines Palladio endlich mit ihrer Kolossalordnung wollen in erster Linie Schemen antiker Tempelfassaden sein. Besonders die Fassade des Redentore in Venedig zerstückt damit mehr die Fläche, als daß sie sie bindet. Je mehr man sich in das Werk des Palladio vertieft, über den immer noch eine gute Monographie fehlt, um so mehr spürt man, wie die Einheitlichkeit seiner Erscheinung die stärksten Gegensätze birgt: sein Entwurf für S. Petronio in Bologna steht an dekorativem Reichtum nur wenig hinter Alessi zurück.

Neben der Fassade erhält die Kuppel eine eingehende plastische Durchbildung. Renaissancemäßige Gliederung noch spät. Die Rom überragende Kuppel von S. Pietro (Abb. 28) bleibt für die ganze Folgezeit das gewaltige Vorbild, nur Proportionen und plastische Detailbildung verändern sich.

Beim Tode Michelangelos 1564 ist der Tambur fertiggestellt, er selbst hinterläßt ein Modell von 1559, das in einem Nebenraum von S. Pietro aufbewahrt ist. Unter der Bauleitung Giac. della Portas entsteht die Attika über dem Tambur, er wölbt die Kuppel von 42,16 m Spannweite 1588—90, Dom. Fontana errichtet 1592 die Laterne. In einer Besprechung des Buchs von Dagobert Frey, Michelangelo-Studien, Wien 1920 (Repertorium für Kunstwissenschaft 1921), habe ich meine Ansicht über das Modell und seine Bedeutung für die Bauausführung dargelegt: der untere Teil stammt von Michelangelo, der Kuppelteil ist von Porta gearbeitet; trotzdem geht die Kuppellinie, die in dem Stich Dupéracs halbkreisförmig nach dem Urmodell gezeichnet ist, auf Michelangelo zurück, denn er hat sie parabolisch schon in einer Zeichnung gegeben, die sich im Teylermuseum zu Haarlem befindet. Strebefeiler mit gekuppelten Dreiviertelssäulen gliedern als Träger aller emporschießenden Kraft den Tambur, von ihnen schwingen sich die Rippen bis zur Laterne hoch. In dem gleichen Motiv von Strebepfeilern mit gekuppelten Säulen, jetzt ganz dicht gestellt, schließen sich die Rippen um die Laterne zusammen. Ihre letzte Kraft sprüht in den Fackelvasen aus und treibt zur bekrönenden, konkav gewölbten Spitze empor. Ein einheitliches Energieleitungsnetz überzieht so von unten bis oben die Kuppel, die Laterne wiederholt im kleinen das Gesamtmotiv, sich unlösbar in dieses einbindend.

Der Vergleich mit der Domkuppel in Florenz von Brunellesco seit 1420, noch ganz gotisch im Geist, liegt nahe. Auch hier Energiestrahlen, deutlicher vielleicht, weil licht auf rotbraunem Grund, aber schon verwischt im schwarz-weiß inkrustierten Tambur. Auch die kombinierten Renaissanceformen der Laterne möchten wieder für sich isoliert gesehen sein. Nichts, was an Vorhergehendes erinnert. Und endlich liegen zwischen den Kuppelrippen tote Flächen wie Karton gebogen. An der Peterskuppel sind auch sie von Energiestrahlen durchzogen: wie im Auftrieb von innen heraus gebläht dehnt sich raummächtig die Kuppelwölbung, ihrer beherrschenden Größe alle Einzelglieder des Aufbaus unterordnend.

Schon die Nebenkuppeln an S. Pietro von Vignola zeigen, wenn auch früher vollendet, bei ähnlichem Umriß die Neigung, reicher zu sein. Für den Tambur, dessen Strebepfeiler in Bündel von Pilastern und fast Freisäulen aufgelöst sind, macht ihm das keiner nach, die

28. Rom, S. Pietro *

Kuppelwölbung wird durch diesen Aufwand entwertet. Stammt der zwiebelartige Helm der Laterne wirklich von Vignola, so konnte sich Boromino hier Anregungen holen. Die Laterne wird bald übertroffen und schon 1592, im Vollendungsjahre der Peterskuppel, leistet sich Giacomo del Duca an dem Lanternino von S. M. di Loreto über dem Tambursockel vorkragende Freisäulen und bildet die Durchgänge durch die Strebepfeiler reich aus.

Als Ergebnis von Detailbildung, Fassadengliederung und Kuppelaufbau und ebenso diese Einzelheiten wieder bedingend, steht die Auffassung des gesamten Baukörpers als einer einheitlichen plastischen Erscheinung. Die Zentralbauten der Renaissance zerlegen sich sogleich in ihre plastischen Komponenten mit der Leichtigkeit, wie ein mehrteiliger Fruchtkern auseinanderbricht. Jetzt bildet die Gesamtheit eine untrennbare Masse, jede Einzelheit will sich mit ihr binden und sich nur im Zusammenschluß mit ihr verstehen lassen. Das empordrängende Hauptgeschoß von S. Pietro, die breitlagernde Attika finden die harmonische Lösung ihrer Spannung erst in dem gesamten Kuppelaufbau, diesen wieder beherrscht die Kuppelwölbung selbst, genau wie den Innenraum, so daß zum Schluß alle Massen einzig ihr zu dienen scheinen.

Scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten setzen sich der gleichen plastischen Zusammenbindung für den Langhausbau entgegen und selbst S. Pietro konnte späterhin dieses Problem nicht lösen. Im Langhaus mit Kuppel und Apsis ist das Raumproblem, das eine neue Baugesinnung sich stellt, glänzend gelöst, diese besondere Kirchenform bleibt von nun

an ihr Hauptthema. Die plastische Durchbildung beschäftigt sich vorzüglich mit der Ansatzstelle und dem hochtragenden Auslauf, mit Fassade und Kuppel. Schon hier erscheint die Schwierigkeit, daß die Kuppel bereits auf eine Entfernung verschwindet, von der aus sie für den Zentralbau noch bestimmend ist. Die Fassade des Langhauses vermag sich also nicht wie die des Zentralbaus auf die Kuppel einzustellen, sie sucht in ihrem Giebel die Erlösung für sich und damit gibt die Fassade in gleicher Weise wie die Fassade der Renaissancekirche gezwungen ihren Zusammenhang mit dem plastischen Gesamtkörper auf. Man hat sich diese Schwierigkeit klarzumachen, um das bedeutende Ergebnis späterer Kirchenbaukunst zu würdigen. Für die Skulptur hieße das, eine Figur im Rohen herausgehauen zu haben und dann nur eine Seite bis in die feinsten Gewandfalten durcharbeiten. Die Renaissance hat sich zwar verschiedentlich derartiges gestattet, und Ruskin, dessen Verständnis für Bedingtheiten eines Stils durch moralische Betrachtungen verdunkelt wird, leitet daraus den Vorwurf der Unehrlichkeit im Gegensatz zur Gotik ab, statt die Durchbildung isolierter Teile als Stilphänomen zu werten. Für den Barock aber ist das ein Entsagen, dessen Bedrücknis er selbst am empfindlichsten spürt.

Infolge dieser Schwierigkeiten verzichtet man auch auf eine besondere Durchbildung der Seiten. Die schmale Giebelansicht auf der Flanke, weit aus der Achse herausgerückt Querhaus und Kuppel, endlich das Anhängsel der Apsis lassen die Seitenfassade nicht zu dem Flächenerlebnis sich umbilden, das der neuen Baugesinnung entsprochen hätte. Der Gesù begnügt sich mit einer einfachen Rahmengliederung, ebenso S. M. de' Monti, obgleich ihre Flankenseite, an einer Hauptstraße gegenüber einem Platz liegend, für das Stadtbild weit wichtiger ist als die Front. Das hochragende Mittelschiff wird durch Strebepfeiler abgefangen, die dann die Trennungswände der Kapellen ergeben. Strebevoluten an S. M. de' Monti. Daß so aber das plastische Barockproblem ungelöst blieb und mindestens Bindung von Fassade und Kuppel den Baukörper auch nach außen zu einer Einheit verschmelzen sollten, werden die Besten schmerzlich empfunden haben. Eine Aushilfe ist, die Plastik der Fassade wenigstens aus ihrer Umgebung, den Bauten des Vorplatzes heraus zu entwickeln, und dieser Ausweg ist später gern aufgesucht worden. Klar ist aber, daß man hiermit nur das Problem umgeht, denn man schafft eine plastische Gruppe um einen neuen Raumkörper, den Vorplatz, der gewissermaßen als Atrium mit dem Kirchenraum nur in lockerer Verbindung steht. Erst in S. Agnese in Rom (Abb. 122) sollen auch die plastischen Massen des Vorraums mit der Kuppel einen engen Zusammenschluß finden.

Venedig allerdings hat die Schwäche einer Gesinnung, die sämtliche Außenflächen von S. M. de'Miracoli 1480—89 nur als Vorwand für bunte Marmorinkrustation ohne jeden baulichen Gehalt und Zusammenhang aufgefaßt hatte, eher gepflegt wie als schlecht empfunden, denn hier bleibt die Fassade stets nur prunkvolles Schau- und Ehrenstück. Selbst die Ansätze zu gleichmäßiger Umschalung, wie sie der große unvollendete Backsteinbau am Campo della Misericordia zeigt — das gleichnamige Kirchlein liegt dahinter —, nämlich gekuppelte Halbsäulen oder Pilaster mit schmalen Nischen zwischen sich, das von ihnen gerahmte Intervall mit Blendbogen und Fenster, wollen in erster Linie schmücken. Ein ausgeführtes Beispiel in Oberitalien geben die Seitenfassaden von S. Fedele in Mailand 1569.

Daß die neue Baugesinnung den gleichen plastischen Ausdruck wie an den Kirchenfassaden so auch an den Fassaden der Palastbauten finden kann, erscheint beim ersten Durchdenken des Problems wenig aussichtsvoll.

Die Geschoßeinteilung, die durch die Flucht von Zimmern bedingte Reihung der Fenster, das Portal, das selbst als Scheinportal nicht in Mißverhältnis zu dem folgenden Vestibülraum treten kann, bleiben stets Ausdruck der hinter dieser Fassade liegenden Räume. Diese wieder sind noch als Summe von lauter Einzelstücken weit entfernt von dem großzügigen Raumrhythmus des Kircheninnern. Dazu kommt die Unbeweglichkeit des Blocks, der strenges Rechteckformat der Fassaden bedingt, und die Schwierigkeit, für den in die Flucht enger Straßen eingebundenen Stadtpalast im Vor und Zurück verschiedene Reliefschichten durch Risalitbildung zu entwickeln. Die neue Gesinnung wird sich also in wesentlich anderen Zügen zum Ausdruck bringen müssen als an der Kirchenfassade.

Die Renaissance hat auf der Fassade des Palastblocks zwar nur selten die echten Geschoßteilungen angegeben, doch fast immer eine Scheinteilung für die einzelnen Stockwerke vorgenommen. So durch wechselnde Flächenbehandlung in Rustika oder Durchgliederung in der Art des Pal. Rucellai in Florenz 1446–51, der Cancelleria in Rom 1486 beg., Fass. 1489, venezianischer Fassaden. Einfachere Fassaden begnügen sich mit Gurtbändern, auf denen die Fenster aufsetzen. In Rom ist dieser Typ im Pal. di Venezia vertreten. Zahlreiche Beispiele findet man u. a. in Perugia. Überragende Bedeutung des einen über das andere Geschoß wird nicht erstrebt, höchstens eine gleichmässige Verringerung der Geschoßhöhen nach oben. Ausnahmen die Cancelleria, der Pal. Giraud in Rom, wo das zweite Geschoß besonders große Fenster erhält, doch ist auch hier die Geschoßhöhe gleich oder von unten nach oben abnehmend. Von jetzt ab mehren sich allerdings die Beispiele solcher Differenzierung

Was nun in der Flächengliederung einst Beschränkung war, wird von der neuen Baugesinnung gerade aufgesucht: man läßt die Grundfläche unzertrennt. Die gesamte Rechteckfläche der Fassade setzt sich weiter nicht mehr aus einzelnen annähernd gleichwertigen Geschossen zusammen, sondern gibt einem Geschoß überragende Bedeutung, sodaß die anderen ihre Selbständigkeit verlieren und sich unterordnen. Hierzu genügt nicht allein kräftigere Fensterdurchbildung, sondern auch die Höhe wird gegen die übrigen Geschosse gesteigert. Am Pal. Pandolfini in Florenz von Raffaello 1516, am Pal. Farnese in Rom (Abb. 8) sind Erdgeschoß und Hauptgeschoß noch gleich hoch, doch wollte wenigstens Sangallo das dritte Geschoß niedriger halten, bis Michelangelo durch sein mächtiges, für den ganzen Bau gedachtes Kranzgesims sich gezwungen sieht, auch dieses Geschoß auf mindestens gleiche Höhe zu bringen, um es nicht zu zerquetschen. Ebenso sind die zwei Geschosse gleich hoch an den kapitolinischen Palästen, für die erst Giac. della Porta in dem pilastergegliederten Teil der rückliegenden Fassade des Pal. dei Senatori (Abb. 16) im Anschluß an Michelangelos Entwurf die überragende und bindende Flächenproportion gibt, indem er das Hauptgeschoß und das obere Mezzaningeschoß zusammenfaßt. Schon vorher hatte das gleiche der Pal. Massimi alle Colonne, dann der Pal. Sacchetti getan, letzterer bei drei gurtgetrennten Geschossen das zweite durch ein Mezzanin erhöhend. Der Pal. Ruspoli, von Ammanati beg. 1556, voll. 1586 von anderen, hat zwar ein übermäßig hohes Erdgeschoß, doch ist versucht, mit dem Hauptgeschoß dieses zu überbieten, indem die Gurttrennung gegen das dritte Geschoß fortfällt und dieses, einem großen Mezzanin gleichend, sich mit dem zweiten Geschoß vereint. Denkt man diesem Palast gegenüberstehend auch in anderen Beziehungen dem entwerfenden Architekten nach, so spürt man allenthalben unsicheres Probieren in dem Wunsch, der neuen Baugesinnung zum Ausdruck zu verhelfen. Nur im Detail reicher wird die Anordnung des Pal. Sacchetti vom Pal. Chigi des Giac. della Porta, 1562 beg., und vom Pal. Mattei alle botteghe von Ammanati 1565 nachgeahmt. Erscheinen die Seitenfassaden, so sind auch sie wie an den Kirchen meist untergeordneter behandelt: Pal. Farnese in Rom (Abb. 8).

Für die Fenster wählt man Ädikulen oder doch Rahmungen mit vortretender Verdachung, wie sie Raffaello und Michelangelo ausgebildet haben. Sohlbänke sind, wie schon

an der Cancelleria, fast stets durchgezogen, so am Pal. Farnese. Bei einfacherer Ausbildung wie am Pal. Ruspoli vertritt sie ein breites Gurtgesims, oder man erweitert wie am Pal. Sacchetti den Gurt zu einem mit Profilen gefaßten Mauerband. Dagegen suchen die Verdachungen fast nie miteinander in Verbindung zu kommen, wie dies noch am Pal. Pandolfini in Florenz von Raffaello oder bei Entwürfen Serlios geschieht: man wünscht die Entstehung der Einzelglieder aus gemeinsamem Grund, will aber mit ihnen keine geschlossene Sonderzone im Geschoß einführen.

Wenn Bologna in seinen Palastfassaden schon früh diese Anordnung der Fensterrahmungen gibt, so ist hier doch nicht der Sinn der dominierenden, einen Fläche aufgegangen. Gegenden des Backsteinbaues haben von jeher große Flächen als etwas Feindliches angesehen, das man zu überwinden streben müsse. Triachini zieht am Pal. Ranuzzi 1541 dicht über dem Sturz ein kleines Gurtband durch, mit ihm eine besondere Fensterzone heraustrennend. In Florenz wieder vermag das geschoßtrennende Gurtband die Fenster an ihren Füßen oft nicht zusammenzubinden, die Notwendigkeit, das Einzelne zu einen, wird nicht eingesehen. Allerdings wählt der Pal. Grifoni von Buontalenti um 1557 mit Entschiedenheit überragende Flächenwirkung für das Hauptgeschoß.

Gleichgültiger gegen diese plastischen Ausdeutungen des geschlossenen Blocks sind nun gar die Paläste Oberitaliens, insonderheit Genuas und Venedigs. So stark das räumliche Vorstellen in erster Stadt ist, so gleichgültig erscheint die Fläche, die man dem reizvollen Spiel des Ornaments überläßt. Venedig aber hat nie einen Hehl daraus gemacht, daß ihm die Unterordnung eine Feindin des Reichtums scheine. Man gibt sich zufrieden mit einem hohen Sockelgeschoß und wiederholt für das zweite und dritte Geschoß gleiche Motive, statt eines Rhythmus kennt man nur Reihung schöner Details. Palladios Kolossalordnungen an Palästen sind wie die Kirchenfassaden schließlich doch mehr antikisch gedacht und ihr Erfolg, Massen von Unterteilen zusammenzufassen, eher eine gern gesehene Nebenerscheinung.

Weniger als die Außenfassaden geben die Hoffassaden die Möglichkeit, den plastischen Ausdruck der neuen Gesinnung entsprechend zu verändern. Der Wechsel offener Hallen und geschlossener Geschosse wird von der Renaissance übernommen. Bezeichnend ist aber, daß die Säule durchgehend dem Pfeiler weicht; nur er vermag mit seiner breiten Stirnseite die gesamte Fassadenfläche einheitlich zu schließen. Die Säule mit ihrer Rundung hebt sich als zu starke Sonderexistenz heraus, läßt das Auge nur in die Tiefe der Loggia hineinspielen, wogegen der Pfeiler mit vorgelegtem Pilaster die Reliefgrundfläche auch nach vorn durchbricht.

Für das Portal, das an den Kirchenfassaden die Stelle ist, zu der alles in Beziehung tritt, ergeben sich am Palast zwei Möglichkeiten. Ist man zufrieden mit der überragenden und alles einenden Wirkung des Hauptgeschosses, so bescheidet man sich und läßt es möglichst anspruchslos: Pal. Mattei alle botteghe. Oder man ist genötigt, seine Bedeutung so zu steigern, daß es im horizontalen Nebeneinander ebenso heraustritt wie das Hauptgeschoß im vertikalen Aufbau. Damit ergibt sich neben der horizontalen eine vertikale Dominante. Man läßt das Tor vortreten und verbindet es als Balkonträger mit dem darüberliegenden Fenster, dieses zu einer wirksamen Türöffnung umarbeitend. Michelangelo nimmt diese Korrektur am Pal. Farnese (Abb. 8) vor und stellt damit ein anerkanntes Vorbild auf. Manche römischen Paläste, so der Pal. Chigi, bekommen erst durch einen Umbau ihr Balkonportal. Mit diesem Einschneiden in die horizontale Hauptzone erhält nun das Portal einen Nachdruck, der es zu einem Angelpunkt auf der Gesamtfläche werden läßt. Für diese Wirkung sei für Florenz der Pal. Grifoni genannt. Was es aber damit für sich gewinnt, nimmt es

der geschlossenen Wirkung des Hauptgeschosses. Die Lösung bleibt also für die Folgezeit immerhin noch problematisch.

Fragen wir nun nach den Veränderungen, die der Palastblock in seiner Gesamtheit als räumlich und plastisch durchgeformter Körper in der Vorstellung des entwerfenden Architekten durchmacht. Hier ist zunächst zu sagen, daß unserer Zeit eine derartig umfassende architektonische Vorstellung fast völlig abgeht. Während es aber keine besonderen Schwierigkeiten macht, dem Kirchenbau gegenüber seiner einfacheren räumlichen Verhältnisse wegen zu ihr zu gelangen, erscheint es zweifelhaft, wie eine solche Vorstellung dem Palastbau gegenüber zustande kommt. Nimmt man doch in dieser großen Gruppe von Einzelnem, das sich hinter den Fassadenbegrenzungen birgt, immer nur geringe Bruchteile zugleich auf, und wenn schließlich auch eine rhythmische Raumfolge, deren Entwicklung im Vorangegangenen dargestellt ist, im Durchschreiten sich in ihren Einzelräumen gegenseitig bedingt, so ist auch sie wieder nur ein Teil des Ganzen.

Je größer aber die architektonische Vorstellungskraft ist, um so mehr wird sich für sie ein geistiges, stets gegenwärtiges Bild des Ganzen entwickeln. Nur die Klarheit eines solchen Vorstellungsbildes, gleichsam die Fähigkeit, den Raum mit der eigenen Körperlichkeit zu durchwachsen, so wie dem menschlichen Geist der eigene Körper in allen Teilen zugleich Vorstellung ist, heißt einen Bau verstehen. Und wie man spürt, daß der ausgreifende Arm die Muskelspannungen des Leibes und der Beine verändert, muß man auch ein Empfinden dafür bekommen, wie die proportionalen Spannungen des Vestibüls über den Hof hinweg eine Loggia auf der Gartenseite bedingen, wie das Mittelrisalit der Hauptfront die Flankenseiten und die Rückfassade bestimmt. In der Erkenntnis dieser immer stärker werdenden Fähigkeit beruht das tiefe Erlebnis der Baukunst des 17. und 18. Jhhs. gegenüber. Denn hiervon ist in der früheren Baukunst und erst recht in der modernen nur wenig zu spüren. Da die Baugeschichte diesen Problemen kaum nachgegangen ist, widmen wir ihnen besondere Aufmerksamkeit.

Findet in dieser Zeit schon die Raumentwicklung von Vestibül, Hof, Durchgang gegen den Garten ihren Ausdruck in der Körperbildung des Blocks? Man möchte diese Frage angesichts der geschlossenen Masse zunächst verneinen. Wenn Michelangelo die kapitolinischen Paläste im Erdgeschoß zu einem Hallengang öffnet, so hat dieser zunächst nichts mit dem Innern zu tun, leitet sich aus den Hallengängen der Straßen ab. Am Pal. Massimi alle Colonne ist das Obergeschoß sogar völlig gleichgültig gegen die Vestibülöffnung im Untergeschoß. Das sind zwei Parteien, die achtlos aneinander vorübergehen. Dann aber kommen die ersten Anzeichen. Am Pal. Chigi eilen die Fenster zu immer engerer Stellung gegen die Mitte zusammen, man spürt, daß dahinter im Baukörper Dinge vorgehen, die auch die Fassade in Aufregung versetzen. Am Pal. Farnese (Abb. 9, 10) zwingt die Gartenloggia im Erdgeschoß, die Befreiung der großen Raumachse zur ungebundenen Raumweite, die beiden oberen Geschosse, sich nach ihr in der Gliederung zu richten und sprengt das dritte Geschoß wiederum zu einer Loggia auf, während der korrespondierende, zwischen erstem und drittem Geschoß liegende Galerieraum mit seiner Wirkung das Stockwerk durchsetzt. Man spürt, wie der Hofraum seinen Ausklang in drei Geschossen findet. Da hier die besten Meister ihr Bestes gegeben haben, ist der Palast das wundervolle Bauwerk geworden, dessen Nachdenkung für die Erziehung des architektonischen Verständnisses von besonderem Wert ist. Aus gleicher Gesinnung heraus schafft Ammanati den Grottenbrunnen im Grund des Hofs des Pal. Pitti in Florenz 1558—70, bemerkenswert seines ovalen Grundrisses wegen. Auf der Front spielt sich

Ähnliches ab. Schon am Schloß Caprarola 1558 öffnet Vignola die dem Aufgang entgegenliegende Fassade des Fünfecks in einer Loggia im Hauptgeschoß, die als Durchdringung des dahinterliegenden Hofraums gedeutet werden will. In Venedig überrascht auf den ersten Blick der Pal. Grimani (Abb. 11, 19). Das dreischiffige Vestibül, das sich im Erdgeschoß abzeichnet, scheint auch die beiden Obergeschosse zu beeinflussen. Deutlich heben sich selbst ohne Verkröpfung im Triumphbogenmotiv die mittleren Partien heraus. Am Ende ist es aber doch nur eine Reihung und spätere Paläste zeigen zur Genüge, daß man das gotische Motiv der Loggien in der Mitte jedes Geschosses ohne merkliche Veränderung beibehalten hat.

Daß Palladio nun gerade dem Gesamtkörper gegenüber es mit seiner umfassenden Raumvorstellung zu besonderen Leistungen bringt, nimmt nicht wunder. Die Art, wie er den Raumkörper eines Vestibüls in den plastischen Körper des Gesamtbaus einsetzt — Pal. Antonini in Udine (Abb. 12) — oder den plastischen Körper in räumlichen Hallen nach vorn öffnet und in sie den plastischen Teilkörper, den der geschlossene Vestibülraum herausdrängt, einschiebt — Pal. Adriano Thiene in Vicenza — hat ihm keiner nachzumachen verstanden. Unübertrefflich für alle Zeit bleibt der Pal. Chierigati in Vicenza (Abb. 13, 14). Die offene Halle des Erdgeschosses löst aus sich den Mittelteil als Vorraum des Vestibüls ab. Über ihm schiebt sich dann im Obergeschoß die geschlossene Wand des großen Saales vor, während die Flanken, den unteren gleichend, offen bleiben. Auf der Rückseite setzen sich für beide Geschosse offene Hallen gegen die geschlossenen Flügel. Raumkörper und plastische Körper sind hier unlösbar ineinander gebunden, der Gesamtbau ist Interpretation der Beziehungen, die sich klar schon im Grundriß ausdrücken. Jeder Einzelkörper bedingt und wird bedingt durch den Gesamtkörper. Die theoretisierende Sehnsucht Albertis nach der concinnitas ist damit Erfüllung geworden.

Wie die bestimmenden Raumfolgen aus Vestibül, Hof und Gartendurchgang des Palastes von dem Villenbau seiner geringeren Ausdehnung und freien Lage wegen leicht in geschlossene Räume übersetzt werden können, so gliedert auch die Villa leichter den kompakten Baukörper, bindet Räume und plastische Massen ineinander. Man hat sich im Zusammenfügen des Körpers für sie stets größere Freiheiten gestattet und sowohl plastische Einzelstücke aneinander geschoben, wie den Block in Wirtschafts- und Aussichtsloggien aufgebrochen.

Die Villa di Poggio bei Cajano von Giuliano da Sangallo 1480 schafft sich einen Sockelunterbau mit einem vorspringenden Halleneingang, Treppen greifen noch weiter vor. In den Blockkörper hinein legt sich die Eingangsloggia mit tempelartiger Säulenstellung und Dreieckgiebel. Darüber lockert ein Aufbau auf dem Dach den Baublock nach oben, gibt aber das plastische Gegengewicht zur Loggia. Alles dies geschieht schüchtern gegenüber der Blockmasse. Die Villa Farnesina in Rom öffnet das Erdgeschoß nach einer Seite zur Loggia, Gegengewicht zu dieser räumlichen Durchdringung bilden die plastischen Körper der vorgeschobenen Seitenrisalite. Diese aber lösen sich zu selbständigen Einzelstücken ab, bleiben noch renaissancemäßig isoliert. Auch die seitlichen Flügel der Gartenhalle des Pal. Doria in Genua 1529 springen vom Baukörper ab. Alessi in der Villa Cambiaso bei Genua 1548 bindet bei gleicher Gliederung die Seitenrisalite schon enger an den Hauptkörper.

Ganz der neuen Gesinnung hingegeben zeigt sich die Villa di Papa Giulio bei Rom, 1550—55 angelegt, ein Konglomeratbau verschiedener Meister, an dem Julius III. als leidenschaftlicher Dilettant, Vasari, Vignola, Ammanati beteiligt sind und für den wohl auch Michelangelo manchen Rat gab. Ebendort die Villa Farnese auf dem Palatin 1555 von Vignola, heute verstümmelt. Bei beiden Auflösung plastischer Baukörper zu offenen oder teilweise geschlossenen Räumen, Dehnung und Zusammenziehung, Ineinanderbindung verschiedener Terrainhöhen, steigende und sinkende Treppen, alles in einen Achsenrhythmus gebracht, dabei jeder Körper noch in vollentwickelter Gestalt.

Vollends die Villen des Palladio, von denen die Villa Rotonda bei Vicenza (Abb. 3) eingehend analysiert ist, dann die Villa Thiene bei Quinto, Villa Badoer bei Fratta Polesine, Villa Mocenigo bei Marocco, bei denen allerdings vielfach der ausgeführte Teil hinter dem Entwurf zurückbleibt, schalten so frei und leicht mit der Durchbindung von Raumkörpern und plastischen Körpern, daß man versteht, wie die Bauten Palladios für die Folgezeit und namentlich für die nach Abklärung strebende Bauvorstellung der französischen Baumeister stets vorbildlich bleiben konnten.

Raumkörper und plastische Körper sind getrennt für sich untersucht worden. Erst hier erscheinen sie in ihrer gegenseitigen Bedingtheit und Bindung, und erst damit kann ein Schluß auf die Fähigkeit der architektonischen Vorstellung gemacht werden. Während die rein plastische Entwicklung, durch Michelangelo in gewaltigen Sprüngen vorwärtsgetrieben, sich im einzelnen schon Probleme stellt, die der räumlichen Bildung noch nicht einmal vorschweben, vermählen sich doch gleichzeitig Raum und Plastik in inniger Gemeinschaft, diese in manchem sich bescheidend, jene neue Möglichkeiten sich erschließend. Wir haben allen Nachdruck darauf gelegt, diesen Vorgang deutlich auseinanderzulegen, wobei man manche Umständlichkeit und zugleich doch auch Gedrängtheit wird hinnehmen müssen, denn es scheint uns, daß die baugeschichtliche Forschung sich hier noch nicht eindringlich genug um Erkenntnis bemüht hat. Wie konnte sonst ein Michelangelo und ein Palladio derart gegensätzlich aufgefaßt, die plastische Kraft Roms derartig in den Vordergrund gerückt und auf die räumlichen Körper so viel weniger Wert als auf die plastischen gelegt werden?

Gegen 1580 hat sich dieser Prozeß auf der ganzen Linie durchgesetzt. Damit aber ist gegenüber der Renaissance eine neue Baugesinnung zum Durchbruch gekommen, die auf achsiale rhythmische Bindung vollentwickelter Körper, überragendes Größenverhältnis der den Eindruck zunächst bestimmender Körper und auf entscheidende Unterordnung aller Nebenkörper ausgeht, wobei Raum und Plastik gleichmäßig nach ihrer Körperlichkeit hin aufgefaßt werden. Diese Gesinnung ist für den Kunstkreis von Michelangelo bis zu seinem scheinbaren Gegenpol Palladio, für Mittel- und Oberitalien die gleiche, nur Süditalien steht noch abseits. Einzig in der plastischen Ausdeutung der Körperflächen machen sich wesentliche Unterschiede bemerkbar. Während der römische, von Michelangelo beeinflußte Kunstkreis die Innervierung der Flächen, ihre Spannungs- und Druckverhältnisse ausdeuten möchte, — bei jedem Oberitaliener, der sich in Rom festsetzt, ist das langsame Hineingleiten in diese Gesinnung bemerkbar —, haben sonst anderwärts die Flächen nur die Aufgabe gegenseitiger Scheidungen der Körper, ein selbständig dekoratives Spiel kann auf ihnen einsetzen. Letzten Endes befolgt aber auch dieses Spiel die Durchbindung von Raumkörpern und plastischen Körpern im kleinsten Maßstab und führt zur Auflösung der einheitlichen Reliefffläche.

Von nun an gehen Raum und Plastik Hand in Hand vorwärts. Wir werden dabei sehen, wie plastische Lösungen, die Michelangelo gegeben hat und die zunächst wieder verschwinden, neu auftauchen in dem Augenblick, wo der Raum sich die gleichen komplizierten Aufgaben stellt.

II. Kirchen- und Palastbauten des Frühbarocks.

In diesem Kapitel ist die Aufnahme und Ausbreitung der im vorhergehenden Kapitel entwickelten Bausysteme darzustellen und zugleich zu untersuchen, wie weit sich in anderer Form gleiche oder ähnliche Baugedanken ausdrücken.

Bei der Entscheidung im Kirchenbau, ob Zentralbau oder Langhaus, fällt die Erklärung zugunsten des letzten aus, denn hier ist der Ausdruck der neuen Baugesinnung ein klarerer. Gleichzeitig zielt jetzt der Gottesdienst darauf ab, die Massen gebannt in nur einem Fühlen und Empfinden mit sich fortzureißen, was eben einzig in dem auf einmal sehbaren Langhausbau, nicht aber in der nur als einheitlich vorstellbaren Raumgruppe eines S. Pietro nach dem Plan Michelangelos geschehen kann. Der kirchliche Zweck gibt so den Ausschlag. Da wir hier aber eine Geschichte des architektonischen Vorstellens zu geben haben, mag der Hinweis auf ihn genügen.

Dennoch wäre es unrichtig, von einem Aufgeben des zentralisierten Bausystems zu sprechen. Zu sehr ist dieses das Ideal der gesamten Renaissance gewesen, um jetzt als das untergeordnete Problem zu gelten. Vielmehr bleibt die Sehnsucht der Architekten nach der zentralisierten Raumgruppe während der ganzen Folgezeit bestehen, und gerade von ihr ausgehend sucht man immer wieder zu einer Lösung der barocken Raumgestaltung zu kommen. Dabei muß sie sich allerdings mannigfache Ummodelungen gefallen lassen, bis endlich gewissermaßen nach Schälung aus immer verwickelteren Raumvorstellungen im 18. Jahrhundert der reine Kern wieder in Erscheinung tritt. Das mächtige Vorbild von S. Pietro macht in der gesamten zweiten Hälfte des 16. Jhhs. seine Einwirkung geltend. Mit der Konsequenz Michelangelos durchgeführt hat das Raumproblem allerdings keiner.

Ganz renaissancemäßig ist noch die von Galasso da Carpi beg. und von Alghisi in seinem Todesjahr 1573 voll. S. M. delle vergini in Macerata. Die bei S. Pietro gegenüber der Kuppel schmaleren tonnengewölbten Arme des griechischen Kreuzes sind hier gleich breit und, mit Apsiden endigend, kreuzgewölbt. Die kleinen Eckkuppelräume sind kupplig überwölbte Quadrate. Den zwei Gurtbögen zwischen ihnen und den Kreuzarmen entsprechen gleichgroße Altarnischen, diese Eckräume so zu isolierten, in sich ausgewogenen Zentralräumen machend. Die Kuppel herrscht in dieser Raumgruppe nicht mit gleicher Unentrinnbarkeit wie in S. Pietro. S. Ambrogio in Genua, voll. 1589 von G. B. Lantana, nimmt die trennenden Gurte zwischen den tonnengewölbten Kreuzarmen, die wieder Kuppelbreite haben, und den Eckkuppelräumen so schmal, wie es stets die Renaissance getan hat, hängt außerdem an diese Eckräume gut beleuchtete Altarnischen und durchbricht dazu den geraden Abschluß von Chor und Kreuzarmen mit hellen Fenstern. Gegen den Eingang der Kreuzarm um ein weiteres Joch mit seitlichen begleitenden Kuppelräumen verlängert, ebenso der Chor hinausgezogen: ein Schritt zum Langhausbau hin. Ebenso ist S. M. della Chiara in Reggio, beg. von Balbi 1597, voll. von Pacchioni, durchaus renaissancemäßig komponiert. Über die Baugeschichte der prächtigen Zentralkomposition von S. M. della Sanità in Neapel, beg. 1575 von Nuvolo, Fass. aus späterer Zeit, die in der Literatur so gut wie unbekannt ist, vermochten wir nichts in Erfahrung zu bringen. In den Ecken des griechischen Kreuzes liegen hier drei Kuppelräume, nach außen allenthalben größere und kleinere Apsiden.

S. M. di Carignano in Genua, deren Grundstein 1552 gelegt wird, während die Kuppel erst Anfang des 17. Jhhs. eingewölbt ist, geht im Plan auf Alessi zurück, wird aber erst nach seinem Fortgang von Sauli begonnen. Der Chor im 18. Jhh. verändert. Sie lehnt sich von allen Bauten am engsten an S. Pietro an: Die Kuppel ist breiter als die Kreuz-

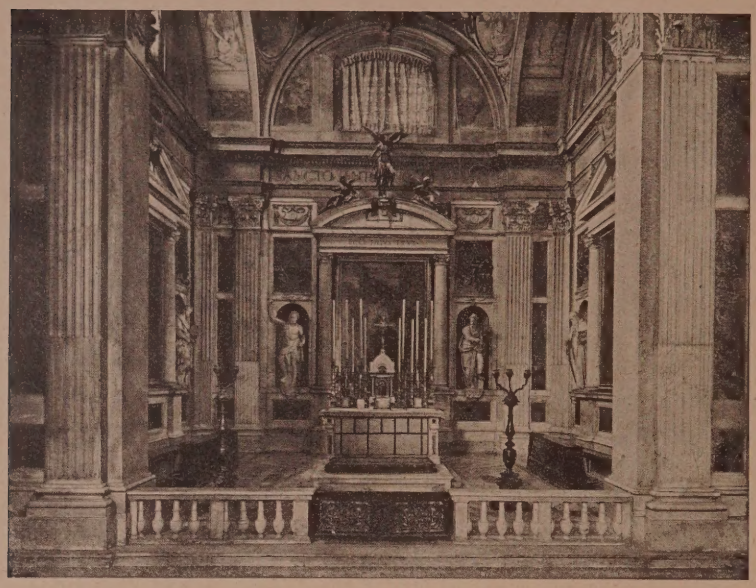
arme, breite Gurtbögen trennen diese von den Eckkuppelräumen. Wieder aber kann man es sich nicht versagen, an diese den Gurtbögen entsprechende Altarnischen anzuhängen, sie damit selbständig zentralisierend. Die Kreuzarmapsiden sind abgeplattet. Damit allerdings macht der Bau einen Schritt über S. Pietro hinaus, das Halbrund dort büßt hier noch weiter an Selbständigkeit ein, was letzten Endes der beherrschenden Kuppel zugute kommt. Möglich, daß der Gedanke solcher Apsidenbildung erst im Verlauf der Bautätigkeit auftauchte. Der Umriß der Kirche wird damit ein genaues Quadrat. Verwandt mit dieser Anlage ist ein anderer Zentralbau Lantanas, der Duomo nuovo in Brescia 1604. Dieser nähert sich sogar insofern noch mehr S. Pietro, als die Tiefe der Kapellennischen an den Eckkuppelräumen wesentlich hinter der Breite der Gurtbögen zurückbleibt. Während dann die tonnengewölbten Kreuzarmflügel mit einem weiteren halben Joch rechteckig schließen, wird der Chor mit eineinhalb Joch und Halbkreisapsis hinausgezogen. Die hellen Fenster der Apsiswand machen der Kuppel Konkurrenz. Man versucht die Tendenz des Langhauses mit dem Zentralbau zu vereinigen. Überwiegend nach der Seite des Langhausbaues hin geht der Eindruck des Gesù nuovo in Neapel von Provedo 1584.

Eingangs-Kreuzflügel und Chor bestehen aus zwei Jochen, von seitlichen quadratischen Räumen mit Altarnischen begleitet. Die Vierungskuppel ohne Tambur und mäßig erhellt durch zwölf Stichkappenfenster ist nur verschwindend breiter als das Schiff, vermag also nicht aus diesem Lauf vom Eingang zum lichterhellten Chor sich herauszuziehen, viel weniger noch die Raumkurven in sich zu bündeln. Bemerkenswert ist nun, daß von den seitlichen Räumen die in den Kreuzarmwinkeln Kuppeln ähnlich der Hauptkuppel haben, während die dem Eingang zunächst liegenden Flachkuppeln zeigen, die fernsten zu Seiten des Altars endlich Tonnen. (Die Abbildung bei Gurlitt nicht genau.)

Wenn wir diese Kirche an das Ende der Reihe stellen, trotzdem sie zeitlich nicht die letzte ist, so geschieht das einmal, weil hier bei gleichem Ausgang die Zentralidee fast völlig verloren gegangen ist. Dann aber einer besonderen Eigentümlichkeit wegen: Die von der Kuppel entfernteren Seitenräume zeigen als Grundriß ein kleineres Quadrat als die anderen. Nur nach dem Grundriß möchte man hier auf besonders geartete rhythmische Zusammenhänge schließen. In der Kirche selbst erkennt man, daß es, um eine Raumfolge zu einer rhythmischen zu machen, noch nicht genügt, wechselnde Größen nebeneinander zu stellen. Mag man nun auch immerhin zweifelhaft sein, da das Urteil wie dem musikalischen Rhythmus gegenüber letzten Endes ein subjektives, auf dem eigenen Körpergefühl beruhendes ist, so wird doch unsere Kritik bestätigt durch die spätere Baukunst Neapels, die immer wieder zeigt, wie man willkürlich in der Raumfügung geradezu rhythmische Dissonanzen herausbringt.

Wird die Bindung verschiedener Räume immerhin noch die Annäherung an barocke Raumrhythmen erleichtern, so scheint es auf den ersten Blick unmöglich, daß in dem einfachen Zentralraum mit Kuppel über dem Quadrat und höchstens noch kurzen Armen als Altarnischen die neue Baugesinnung zum Ausdruck gelangen kann. Trotzdem ist es gerade hier möglich, den Barocksymptomen in die feinsten Regungen nachzuspüren. Domenico Fontana mit der Kapelle Sixtus V. 1584, und im Anschluß an ihn Flaminio Ponzio mit der gegenüberliegenden Kapelle Pauls V. 1611 an S. M. maggiore in Rom stehen vor diesem Problem.

Wie schwer es ihnen wird, sieht man aus der für Rom merkwürdig zerfahrenen dekorativen Ausdeutung der Flächen. Es kommt ihnen darauf an, die ruhende Kraft des Zentralraums in einer Raumkurve aufzulösen und das einzige Mittel ist: Steigerung der Höhenentwicklung. Das Verhältnis vom Durchmesser des Mittelquadrats zur gesamten Raumhöhe einschließlich der hellen, leuchtenden Laterne wird auf 1 : 4 gebracht, während das Verhältnis von Tiefe der flachen Altarnischen zu ihrer Höhe 1 : 5 ist. Gleichzeitig binden sich diese Altarnischen, deren Tiefe zum Quadratdurchmesser nur wenig über 1 : 3 beträgt, in eigener Unselbständigkeit an den Hauptraumkörper. Man beachte auch, wie eine Raumbindung zwischen diesen beiden Kapellen stattfindet, indem die Seitenschiffe der Kirche durch einen kreuzgewölbten Raum unterbrochen werden und das Hauptschiff den mittleren Verbindungsraum abgibt (Abb. 168). Der Schnitt bei Letarouilly stellt mit feinem Gefühl diese Beziehungen dar.



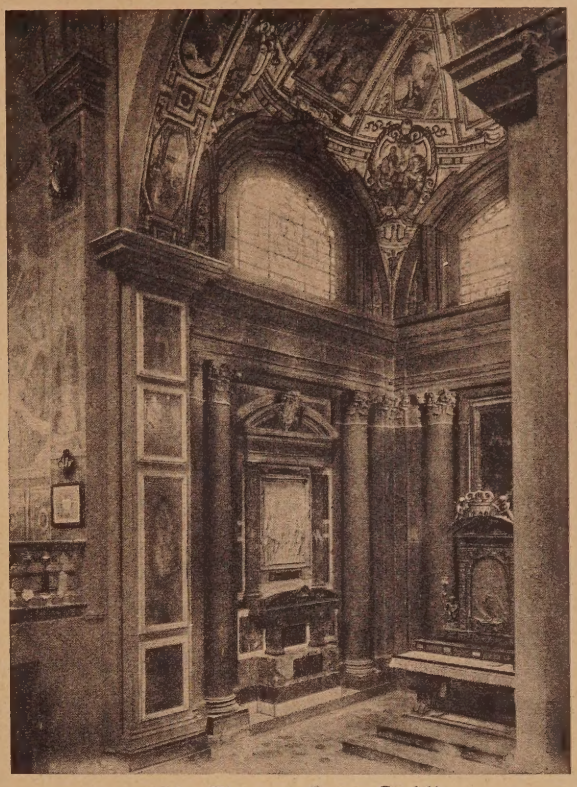
29. Florenz, Capp. di S. Antonio (Phot. Alinari)

Eine ganz gewaltige Höhensteigerung erfährt auch die Capp. di S. Domenico an S. Domenico in Bologna, 1596 bis 1605 erneut, ein griechisches Kreuz mit Kuppel, ganz kurzen Armen als Altarnischen und Halbrundapsis. Gegen die Kirche zu ein schmaler Vorraum. Ohne diese Apsis die Capp. del Tesoro im Dom zu Neapel 1608—37 von Grimaldi (oder Negro?). Hier wird das Mittelquadrat mit Kuppel auf sehr hohem Tambur — man mußte sich schon gegen die gotischen Proportionen des Domes halten — durch Abschrägung der Ecken in ein Achteck mit zwei verschiedenen Seitengrößen überführt. Die Altarnischen bleiben so in ihrer Breite hinter dem Kuppeldurchmesser zurück, in Reduktion ist damit das Raummotiv von S. Pietro gegeben.

Selbst für den bescheidenen Kapellenzentralraum ohne Altarnischen bemüht sich der Barock noch um eine Lösung, die, wenn sie auch nicht mehr Räume rhythmisch zu binden vermag, doch noch eine rhythmische Bindung und entschiedene Unterordnung von Nebenteilen und Hauptteil erstrebt. Schon Michelangelo hatte aus dem Wandsystem der Sagrestia vecchia an S. Lorenzo von Brunellesco in seiner Sagrestia nuova etwas anderes gemacht, indem er den Mittelteil der Fläche den Seiten gegenüber so verbreitert, daß die rhythmische Travee des Bramante auftritt, bei der die Diagonale des Mittelteils senkrecht auf der Diagonale der Gesamtfläche steht. Nach einem Zwischenstück, in dem sich die drängenden plastischen Kräfte beruhigen, nimmt er mit ungeteiltem Schildbogen alles zusammen und erreicht damit jene Beherrschung des Kleineren durch das überragend Große, gleichzeitig die Höhenproportion der neuen Sakristei gegenüber der alten von 3:5 auf 4:9 bringend. Ähnliche Flächenproportionierung zeigen in Florenz die Capp. Niccolini an S. Croce von Giovanantonio Dosio 1585 bis 1664 auf rechteckigem Grundriß mit Ovalkuppel, ferner die Capp. di S. Antonio an S. Marco von Giov. da Bologna beg. 1588 (Abb. 29; Entwurf in den Uffizi), die wieder einen Vergleich mit der Gesùfassade (Abb. 27) zuläßt. Hier bekommt allerdings das Rechteck keine einheitliche Kuppel, sondern es werden seitlich Gurtbögen abgetrennt, um für die Kuppel ein Mittelquadrat zu erhalten. Man vergleiche, um sich das neue Spannungsverhältnis klar zu machen, mit diesen zusammengepreßten Seitenteilen die ähnliche Gewölbelösung in der Capp. Pazzi. Für die Altarwand ist eine derartige Aufteilung von jetzt ab das Übliche.

Diese proportionalen Spannungen der Flächenteilung bedeuten nun für den Raum weit mehr, als die plastischen Ausdeutungen der Funktionen der Mauerwand, auf die es bei Michelangelo zunächst hinausgeht. Denn hier wird die Wand vorzüglich als Begrenzung des Raumkörpers aufgefaßt, und wenn dieser damit auch nicht rhythmisch zerlegt wird, so wird er doch an seinen Grenzen rhythmisch ziseliert. So finden sich denn auch bei Palladio ähnliche Raum-

ziseluren, obgleich hier das Spannungsverhältnis näher dem Bramanteschen bleibt, im Innern der Chiesa delle Zitelle in Venedig, erst 1586 nach seinem Tode ausgeführt, dann im Tempietto von Maser, einem Kreiszentralbau mit vier Armen, wobei die Öffnungen des Kreises gegen diese Arme breiter sind wie die Wandstücke zwischen ihnen. Hier wäre noch einmal die Capp. del Tesoro zu nennen, wo in die Viereckabschrägungen Coretti eingelassen sind, und ebenso S. Giorgio in Genua 1620. Dagegen ist der Achteckraum der Capp. dei Principi in Florenz beg. 1604 dilettantischer Entwurf eines Mediceerfürsten im schlechtesten Sinn, selbst sein mit der Ausführung betrauter Architekt Nigetti dürfte, wenn er nur ein wenig Verständnis für das Wollen seiner Zeit gehabt hat, einzig an ihrer Materialkostbarkeit kaum Freude empfunden haben.



30. Florenz, Capp. Gaddi
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)
(vergl. Abb. 53)

Den gleichen Prozeß wie die Wandfläche macht die Wölbungsfläche durch. Noch S. Pietro hatte den Kuppeltambur im Innern mit gleichmäßiger Reihung von Fenstern und gekuppelten Pilastern gegliedert, ebenso die Wölbungsfläche gleichmäßig zerlegt. Schon Dosio zerlegt das eigenhändig von ihm stuckierte kupplige Gewölbe der Capp. Gaddi an S. M. Novella in Florenz (Abb. 30, 53) 1574—77 in breitere und schmälere Flächen, und ähnlich unterordnet auch Francesco Capriani da Volterra bei reichem Detailwerk kleinere Bilder größeren an der Wölbung der Capp. Gaetani an S. Pudenziana in Rom. Diese Wölbung wiederum ist die Vorstufe für das Gewölbe der Passionskapelle an S. Pietro in Montorio in Rom, wo die kleineren Bilder reichen Stukkaturen haben weichen müssen. Bei komplizierterer Gewölbebildung über einem Quadrat tut ein gleiches die linke Chorkapelle an S. M. in Trastevere, zugeschrieben dem Dominichino, der für das Hauptschiff der Kirche den Kassettendeckenentwurf 1617 fertigt. Ein Vergleich dieser Kassettendecke mit früheren zeigt, wie auch hier die gleichmäßige Felderteilung der Renaissance einer Unterordnung des Kleineren unter Größeres hat weichen müssen, wobei gleichzeitig eine innigere Ineinanderbindung der verschieden geformten Felder stattfindet. Am Anfang der Reihe stehen die beiden Decken, zu denen Ferdinand I. von Toskana den Auftrag gab: die im Dom von Livorno 1604 und die Triumphdecke von S. Stefano de'Cavalieri in Pisa 1607 ausgemalt.

Wie schon für die Aufnahme des Motivs von S. Pietro nachgewiesen ist, kommt man dazu, auch die zentralisierte Anlage, selbst wenn man sich den Anschein gibt sie beizubehalten, auf eine Hauptachse hin umzumodeln. Denn man empfindet vier gleichwertige Arme als unbehaglich und hält die Raumkurve in einer Achse für leichter darstellbar als bei Umbiegungen wie in S. Pietro. Auch das Mittel, Verdoppelung von Eingangs- und Chorarm, ist schon angegeben. In dieser Art bildet außer den genannten Beispielen in Perugia S. Teresa 1594 den Innen-

raum der Misericordia um. S. Giorgio in Genua vertieft den Chorraum. S. Carlo ai Catinari in Rom beg. 1612 von Rosati, Fass. von Soria, gibt bei griechischem Kreuzgrundriß Eingangs- und Chorjoch breiter als die seitlichen. In den Armwinkeln entstehen so Rechteckkapellen mit Ovalkuppeln. Außerdem wird die Halbrundapsis um ein weiteres schmales Vorjoch mit selbständiger Beleuchtung hinausgeschoben. Im kleinen disponieren ähnlich S. Luca in Genua und S. Severo in Neapel 1657 von Conforto. Die nachträgliche Aushöhlung der Altarnische der Capp. Lancellotti an S. Giovanni in Laterano in Rom, einem Bau über Kreuzgrundriß des Capriani von 1580, dürfte erst eine Veränderung durch A. de'Rossi Ende des 17. Jhhs. sein. Am entschlossensten durchdringt ein Langhausbau eine Zentralkomposition von Kuppel und Apsiden mit gleichem Mittelpunkt in der Capp. Corpus Domini in Turin von Vitozzi 1607, Fass. erst um 1660, Dekor noch später 1753 von Alfieri.

Die Dehnung des Chors am Zentralbau hat schon Tibaldi 1577 an S. Sebastiano in Mailand zu einem besonderen, hinter dem Altar liegenden Zentralraum erweitert, doch hält sich dieser so dunkel, daß er noch keinen entschiedenen Einfluß auf die Wirkung des kreisrunden Kirchenraums gewinnt. Palladio gibt zu gleicher Zeit im Redentore durch Öffnung der Apsis zu einer Säulenstellung mit Ausblick in den rückliegenden erleuchtenden Raum eine Bereicherung, die man begierig aufgreift und bis ins 18. Jhh. festhält. Das Streben nach Raumbereicherung, das sich jetzt zum erstenmal ankündigt, wobei auch hier als Vorgänger der Barockbaukunst Palladio erscheint, dessen Bedeutung für den Palastgrundriß bereits dargelegt ist, ist ein Angelpunkt für das Verständnis der folgenden Bauepoche. Auch Magnani läßt an Il Quartiere in Parma um 1600 einen Durchblick unter dem Kämpfer der Apsis frei in einen erleuchteten Raum, der besonderen Nachdruck erhält, da er höher als der Chorbau ist. Ebenso öffnet sich der Chor am quadratischen Raum des Kirchleins vom Ospedale maggiore in Mailand, beg. von Mangone, voll. von Ricchini um 1625, gegen einen lichten Raum, der die Nische halbringförmig umgibt. S. Trinità in Turin 1610 von Vitozzi mit Hauptraum über Kreisgrundriß fügt hinter die Hauptaltarnische einen bedeutenden Rechteckraum an.

Der rechteckigen Altarnische entsprechen auf den anderen Spitzen des dem Kreise eingeschriebenen Dreiecks andere Altarnischen mit etwas geringerer Öffnungsbreite, mit zweifachem Wölbungsradius ihres unvollständig kleeblattartigen Grundrisses wegen. Zwischen beiden, gegenüber der Hauptnische, liegt die Eingangstür, in der Mitte der anderen Wandabschnitte sind Nebentüren. Diese drei gleichen Wandabschnitte haben doppelte Breite wie die seitlichen Kapellenräume und werden durch Pilaster rhythmisch zerlegt. Stellt man sich nun weiter vor, daß über den in die Mauer vertieften Türöffnungen Balkone herausquellen, daß diese wiederum ein Gegengewicht in den sich vorschwingenden Brüstungen finden, die die seitlichen Kapellen abschließen und die Kurven ihres Grundrisses zu einer ornamentalen Blütenform vervollständigen, so haben wir hier eine der geistvollsten Kompositionen, die das phänomenale Problem Guarini (vergl. Kap. III) wird erklären helfen. In der Literatur ist sie kaum oder nur als „Sonderbarkeit" erwähnt. Auch andere Bauschöpfungen werden Vitozzi als einen der großen Architekten des Frühbarocks erscheinen lassen. Das Bedauern, dem gesteckten Ziele treu von einer Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit absehen zu müssen, vermag der Verfasser ihm gegenüber nur schwer zu unterdrücken.

Ein so bereicherter Zentralraum bekommt letzten Endes nicht nur eine Aussicht über den Altar in einen rückliegenden Raum, sondern dieser Raum selbst wächst sich zu einem Zentralraum aus, der nur durch geringere Größe oder schlichtere Wölbung und durch das breite Joch an seiner Ansatzstelle seine Abhängigkeit von dem vorderen Hauptraum andeutet. Achteckraum mit Seitennischen, Tambur, Kuppel und Laterne verbindet mit einem quadratischen, flachkuppelgedeckten Raum Castellamonte für S. Rocco in Turin 1604. Ähnlich für S. Giuseppe in Mailand 1607 von Ricchini ein großer Kuppelraum und ein kleinerer kreuzgewölbter Raum hintereinander gruppiert.

Rom, Nördlicher Stadtteil 1748
1:5000

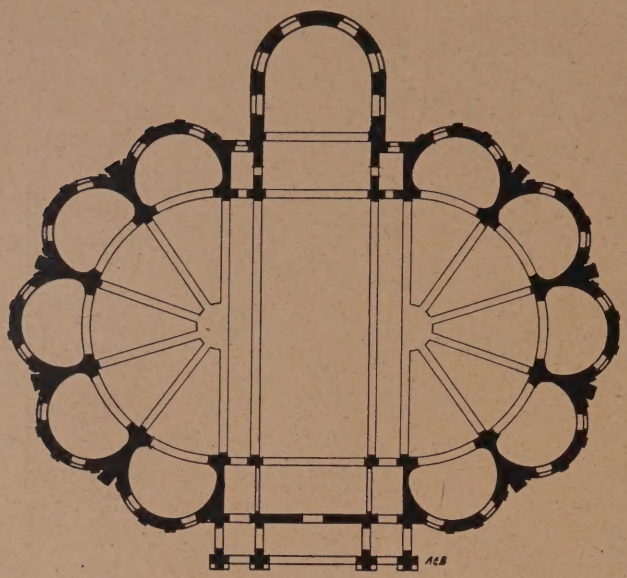
Erst in diesem Gedankengang wird der komplizierte Grundriß von S. Alessandro in Zobedia in Mailand (Abb. 31) von Fra Lorenzo Binago klar und leicht faßlich, seit 1602 im Bau, wahrscheinlich aber der Entwurf nachträglich zu seiner jetzigen Gestalt geändert, dekoriert erst Ende des Jhhs.

Hier liegt vorn das Zentralsystem von S. Pietro, es folgt hinter dem weniger als die Hauptkuppel breiten Kreuzarm eine Flachkuppel von seiner Breite, neben sich als Verlängerung der durch die Hauptpfeiler bedingten Gurttonnen Tonnen, die aber schmäler sind als die Tonne des Kreuzarmes (S. Carlo ai Catinari!). Den Beschluß macht die lichte Apsis. Da die Kreuzarmtonne zwischen den beiden Kuppeln kein direktes Licht erhält, wie die anderen, folgen sich vom Eingang aus wechselnde Lichtzonen: gedämpfte, starke (Hauptkuppel), fehlende, gedämpfte (Flachkuppel), starke Beleuchtung. Also auch hier ein Rhythmus. Reicher kann das S. Pietrosystem nicht abgewandelt werden. Der Hochbarock ändert dann das System selbst: S. M. in Campitelli (Taf. II.), vergl. Kap. III.

31. Mailand, S. Alessandro (Phot. Brogi)

Bei allen diesen Räumen bleibt der Mittelpunkt des zentralisierten Hauptraumes noch in Ruhe. Der Barock greift nun auch ihn an, zieht ihn in die Bewegung der Tiefenachse hinein. Statt des einen Mittelpunkts erscheint die Mittellinie, das heißt die Verbindung von zwei Mittelpunkten: der Hauptraum nimmt gedrungene Rechteckform oder Ovalform an. Immer noch kann man die Wölbung eines solchen Raumes auf einen Schlußstein oder eine Laterne beziehen, der Raum selbst aber streckt sich, gleichsam mitgeschwemmt von der Achsenrichtung. Vignola gibt mit S. Andrea vor Porta del popolo in Rom 1552 die Überleitung vom Rechteck zum Ovalraum, indem er das Rechteck durch Zwickel zur Ovalkuppel überführt. Die Altarnische hängt sich als tonnenüberwölbter Raum an. Die Wandflächen zeigen die rhythmische Travee des Barocks. Ebenso wird der Rechteckraum zur Ovalkuppel überführt in der erwähnten Capp. Niccolini — man tritt seitlich in diese ein — und in den das Querschiff vertretenden Kapellen des Doms von Livorno. Hier liegt die Längsachse parallel zur Schiffsachse, wohl um gegen diese keine zu starke Querrichtung zu stellen. Das gleiche in S. Siro in Genua 1576. Mit S. Anna dei Palafrenieri 1572 ebenfalls in Rom von Vignola über ovalem Grundriß mit flachen Seitenkapellen und tiefer Eingangs- und Chornische steht der Barocktyp vollendet da. Die Wandabschnitte sind wohl größer als die für die Raumwirkung wichtigen Kapellenöffnungen, werden aber für das Auge durch eingestellte Säulen verkleinert, zumal sich diese Teilung auf der Kuppelwölbung fortsetzt.

Der Unterschied von älterer und neuer Baugesinnung wird noch klarer im Vergleich der SS. Annunziata in Parma (Abb. 32), beg. 1566 von Fornovo, Kuppel von Rainaldi 1626—32, mit S. Giacomo al Corso in Rom (Abb. 34, Taf. III, 476), beg. von Capriani, voll. von Maderno.

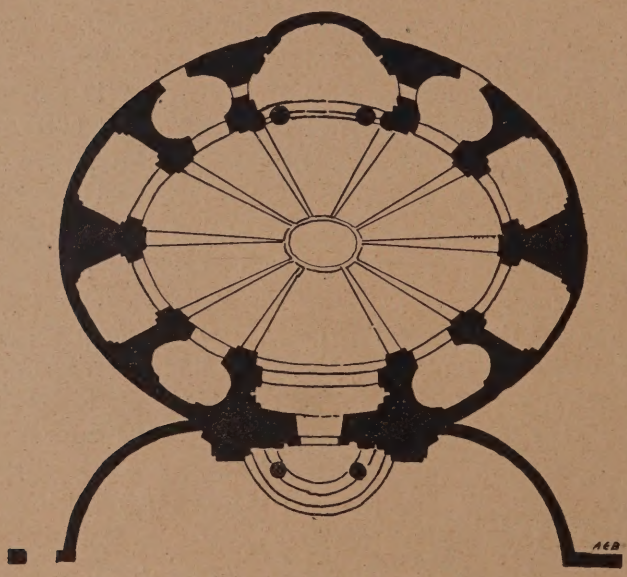


32. Parma, SS. Annunziata *

Das quergelegte Oval des Hauptraumes, gewonnen aus einem in der Achse gestreckten Rechteck und seitlichen Halbkreisen, gruppiert um diese je fünf gerundete Kapellen, deren Öffnungen nur durch die pilastergeschmückten Stirnen der radialgestellten Strebemauern voneinander getrennt sind, die als Gurten fortgeführt die Überhalbkreis-Kuppelfläche in fünf gleiche Sektoren teilen. Im Fuß der Kappen winzige Rechteckfenster. Eingangsraum und Chor in der Achse des Rechtecks haben eine nur unmerklich größere Breite. Neben der betonten Achse liegen also zur rechten und zur linken die Hälften eines Systems, das zusammengefügt etwa der Incoronata von Lodi 1488 oder den idealen Zentralbaukombinationen eines Lionardo gleichen würde. Da nicht nur die größere Querachse, sondern erst recht diese Kapellen der Wirkung der Tiefenachse entgegenarbeiten, merkt man, daß das Raumproblem einer unzweideutigen Tiefenentwicklung, weiter eine Rhythmisierung der Flächen dem entwerfenden Architekten nicht vorgeschwebt hat.

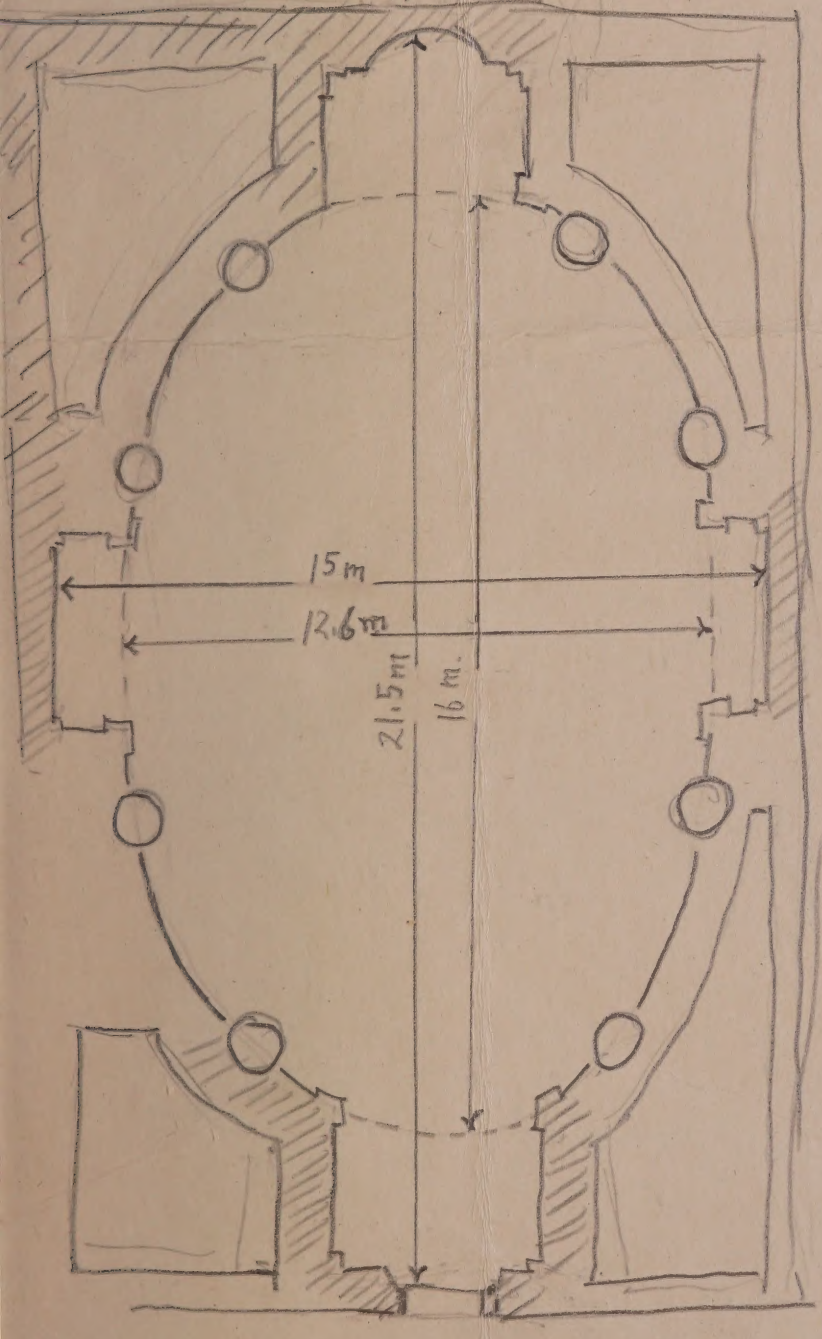
Dagegen S. Giacomo al Corso: Längsoval, Eingangsöffnung und Choröffnung sehr breit, etwas schmäler die Öffnung der Seitenkapellen in der kleineren Achse, noch schmäler die Öffnungen der vier Kapellen in den Diagonalachsen, die zwar selbst von gleichem Durchmesser wie die quadratischen Seitenkapellen, aber zum Achteck abgeschrägt sind. Weiterhin zeigen die Flächenreste des Ovalraumes wechselnde Breite, da die neben Eingang und Chor doppelt so breit sind wie die zwischen den seitlichen Kapellen. Hiermit aber endet noch nicht die rhythmische Teilung, sondern, indem die Kuppel nur über den seitlichen Kapellen Stichkappen erhält, wird auch ihre Fläche hineingezogen: den Öffnungen des Ovalraums sekundiert der durch die Stichkappen plastisch modellierte Deckenkörper.

Zu nennen als Längsovalräume sind ferner das Santuario di Vico bei Mondovì, beg. 1596 von Vitozzi, Kuppel von Gallo 1736. In Rom die Capp. Santorio an S. Giovanni in Laterano 1602, wo nur in den Diagonalen Halbkreisnischen gebildet werden. In Palermo die Chiesa dei Benedettini 1616, S. Salvatore von Amato 1628, als ein der Ellipse eingeschriebenes Achteck mit elliptischer Kuppel, in Piacenza S. Giovanni um 1630, beg. von F. M. Ricchini, voll. von seinem Sohn Domenico. Für kleine Weih- und Passionskapellen findet sich die ovale Form verschiedentlich. So in Orta und Varese 1602, wobei man es allerdings nicht zu gewissenhaft mit Quer- oder Längsstellung der Ovals nimmt. In Orvieto wählt S. Giovanni Evangelista statt des Ovals ein gestrecktes Sechseck. Venedig bringt es über den rechteckigen Saal mit Chorkapellen nicht hinaus, so die genannte Chiesa delle Zitelle und S. Moisè 1632 von Termignon.

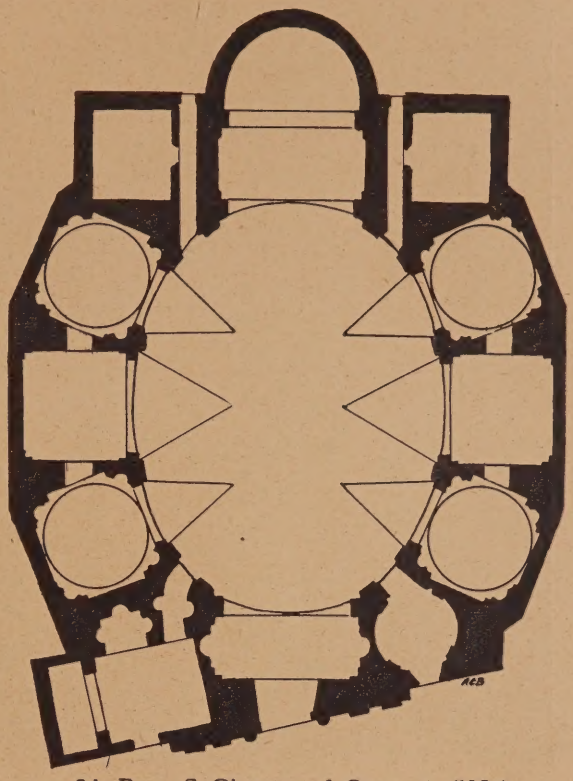


33. Rom, S. Andrea Quirinale, 1:500 *

S. Anna dei Palafrenieri
from Willich, Kirchenbauten
!! approximate !!



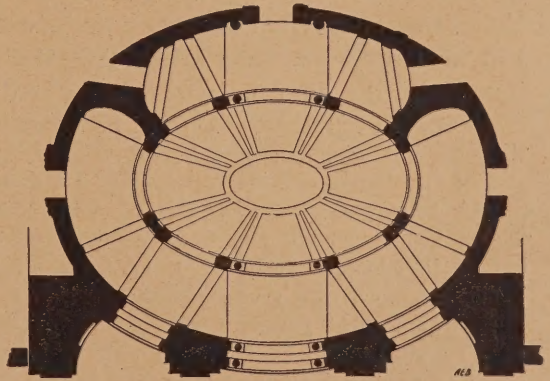
Im Langhausbau wird noch in einigen Beispielen dieser Zeit die basilikale Anlage von den neuen Raumgedanken kaum angegriffen, wenn auch der dunkler gehaltene Gesamtraum von der lichtströmenden Vierungskuppel beherrscht wird und in dem wenig ausladenden Querschiff, der Bildung einzelner Architekturglieder sich weitere Anzeichen einer veränderten Baugesinnung bemerkbar machen.



34. Rom, S. Giacomo al Corso, 1 : 500 *

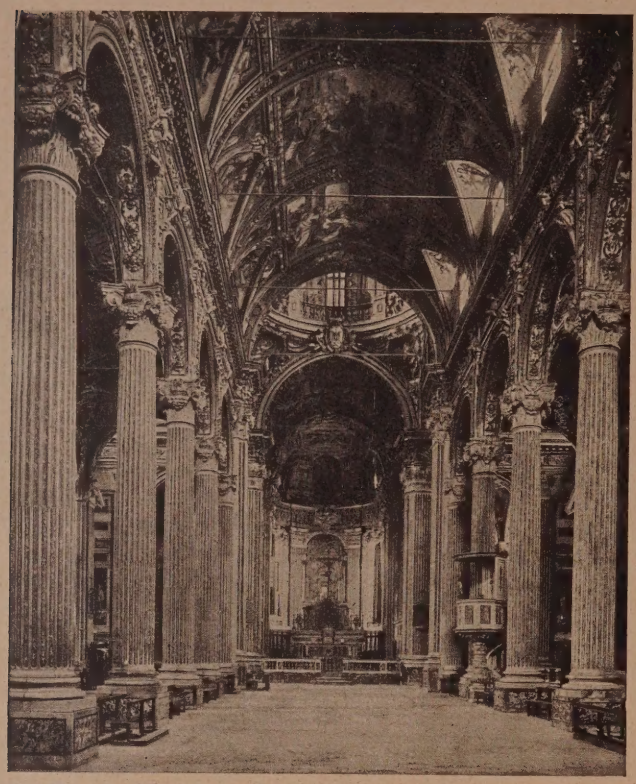
Genua, das in der Komposition des Palastbaues bereits eine reiche Entwicklung hinter sich hat, erscheint in der Anlage seiner Kirchen wenig fortschrittlich. Die Erklärung kann nicht nur in der Beliebtheit der Säule liegen, sondern man wird daran denken müssen, daß in allen Raumbindungen des Palastbaues doch immer eine lichte Klarheit in der Übersichtlichkeit und der Durchsichtigkeit der Räume gewahrt ist, so daß sich die Gruppierung auch in ihren untergeordneten Teilen auf den ersten Blick übersehen läßt. Der strenge Gesùtyp konnte einer solchen Gesinnung bedenklich scheinen: die Kapellen ordnen sich nicht nur unter, sondern sie verschwinden fast gänzlich. Selbst Rom soll bald mit S. Ignazio die Korrektur geben. Da nun der Grundriß des Kirchenlangbaues keine allzureichen Kombinationen gestattet, behält man die durchsichtige Säulenbasilika mit kleinen Proportionsverschiebungen bei, so bei dem Neuaufbau von S. Siro 1576 und der zum Verwechseln ähnlichen Nostra Signora delle Vigne von Gaspare della Corte 1588. Die Hauptschifftonne wird von gekuppelten Säulen mit Bögen getragen, die Seitenschiffe reihen diesen entsprechend hintereinander kupplige Gewölbe und breite Gurtbögen. Die Querarme ragen über die Seitenschiffe nicht hinaus, auf ihrer anderen Seite neben dem Chorhaupt befinden sich helle Kuppelkapellen oder Apsiden, die Achsenbewegung der Seitenschiffe abfangend. Die Proportionen des Hauptschiffs sind mit 2:5 für die erste, etwas weniger für die zweite Kirche bedeutend schlankere wie im Gesù, aber auch da soll Rom bald eine Korrektur machen. Noch mehr renaissancemäßiger Auffassung nähert sich SS. Annunziata del Guastato (Abb. 36) von Giac. della Porta und Scorticone 1587, nach neuerer Annahme, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, schon aus den siebziger Jahren, womit sie an die Spitze der Reihe treten würde. Neu dekoriert im 17. Jahrhundert von den Carloni und den Lomellini, Kuppelmalerei 1635 von Ansaldo. Die Gewölbemalerei im Chor von Benso eines der stärksten Beispiele perspektivischer Scheindekoration in Genua. In Neapel kommt man mit den Gerolomini 1592 der Renaissancebasilika noch näher, als Säulenbasilika errichtet auch Giac. Besio 1612 S. Giuseppe de'Teatini in Palermo.

In den saalartigen Kirchen macht sich jetzt ein besonderes Streben nach Raumweite bemerkbar, allerdings brauchte man hierzu über die Proportionen mancher flachgedeckten gotischen Kirchenräume kaum hinauszugehen.



35. Rom, S. Croce in Gerusalemme *

So S. Stefano de'Cavalieri in Pisa von Vasari 1565 beg., der Dom von Livorno voll. 1604, wohl von dem als Festungsbaumeister bekannten Gianfrancesco Cantagallina. Wie für den Zentralbau stellt sich auch hier bald als Hilfe eine



36. Genua, SS. Annunziata (Phot. Noack)

besondere Aufteilung der Wandflächen ein. So projiziert sich mit ganz flachen Altarnischen auf die Seitenwände von S. Giovanino degli Scolopi in Florenz, beg. 1581 von Ammanati, voll. 1656 von Parigi, in sehr durchdachter Weise das barocke Langhaussystem im Wechsel von drei Nischenbögen und Wandabschnitten, zwischen deren gekuppelte Pilaster Türen oder Beichtstühle und Nischen eingeklemmt sind. Statt der Querschiffarme erscheinen größere Nischen. Um deren Bogenschluß über das Gebälk der Pilaster emporzuführen, schiebt sich zwischen dieses und das Kämpfergesims des Tonnengewölbes eine zweite Zone ein, in der über den Wandabschnitten Bilder, über den kleinen Nischen Logen und in Stichkappen Fenster erscheinen. Der spätere Saalbau mit Flachdecke von S. Firenze, beg. noch von dem greisen Silvani, Fass. von Ruggieri 1713, teilt ohne jede Nischenvertiefung die Wände gleichmäßig durch Pilaster, die Einzelfelder sind außerdem gerahmt. Man mochte spüren, daß der einfache Saal schließlich durch Wandgliederungen doch nicht befriedigend raumbewegt wird, und sich darum lieber bescheiden. Die Wirkung der dunklen Gliederungen vor weißen Flächen ist eine sehr noble. Die gleiche Beruhigung zeigt die Kassettendecke. Zur Not konnte man selbst einer gotischen Kirchenhalle durch Wandgliederung eine barocke Färbung geben. So verfährt Fra Buonvisi (?, der Bau von Buonamici begutachtet) mit S. Romano in Lucca 1635, dabei werden die Wandpfeiler in den gotischen Raum hineingebaut.

Eine Sonderstellung nehmen in Oberitalien die Langhausbauten von Tibaldi und seinen Nachfolgern ein. Schon gegenüber ihren Gliederungen und Detailbildungen, die kühler als die Palladios, ja sogar nüchtern sind, und sich ganz in den Anschauungen einer trockenen Hochrenaissance halten, ist man verwundert, so gar nichts von der Plastik des werdenden Barocks zu spüren, der doch selbst der gealterte Palladio in seiner Loggia del Capitano Zugeständnisse macht. Ihn mit Palladio vergleichen heißt dem letzten Unrecht tun. Was beide stets trennen wird, ist die Gewalt der räumlichen Vorstellung auf Seite Palladios. Nur wenn man Weiträumigkeit und beinahe völlige Unterdrückung von Nebenräumen für sich als Barocksymptome gelten läßt, werden auch S. Fedele in Mailand beg. 1569, voll. von Bassi, und die ähnliche Kirche SS. Martiri in Turin hier genannt werden können.

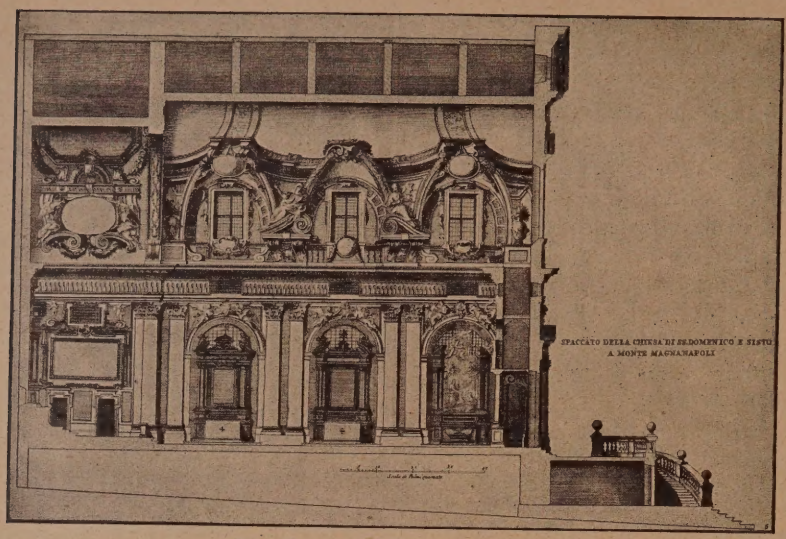
Genauer betrachtet, reihen sich hintereinander zwei gleiche Zentralräume auf quadratischem Grundriß, ein jeder mit kuppliger oder kreuzgewölbter Eindeckung — die Eingangswand von S. Fedele zeigt genau gleiche Gliederung wie die Seitenwände —, denen ein kleinerer (!) Kuppelraum folgt, der in SS. Martiri gleiche Seitenwandgliederung wie die Vorräume erhält. Die frei vorgestellten, die Quadrate trennenden Säulen konnte Tibaldi aus S. M. degli Angeli in Rom von Michelangelo übernehmen, zu der man noch weitere Beziehungen finden wird. Diese Reihung in sich fertiger Räume, die Endigung in einen kleineren, womöglich noch durch vorgekröpfte Freisäulen und starken Gurtbogen von den Vorräumen getrennten Kuppelraum sucht gerade das Gegenteil von dem Ziel auf, das für die neue Baugesinnung nachgewiesen ist. Der aus Florenz stammende Erzbischof Carlo Borromeo in Mailand ließ S. Fedele wohl für den Jesuitenorden erbauen, der Gesù in Rom, gerade begonnen, hat aber nicht geringste Einwirkungen ausgeübt. Man hat den Bolognesen Tibaldi, der sich auch in der Malerei versuchte, eines Bildes wegen den Michelangelo

riformato genannt. Das kann auch für seine Architektur gelten, wenn man Reformation mit pedantischem Sichbescheiden übersetzen will. Bezeichnend für den Tibaldikreis ist die Auflösung der Seitennischen im „Palladiomotiv", das jener an der Basilika von Vicenza geadelt hatte. Es findet sich ähnlich verwendet noch in S. Filippo Neri in Genua 1674. Die Decke ist dort allerdings eine durchgehende Tonne, der Raum wird nicht wie bei Tibaldi zerteilt. Mehr dem Eindruck des Barockraums nähert sich die kleine Kirche SS. Antonio e Andrea in Ceretolo, die wir dem Tibaldi zuweisen möchten. Auch S. Pietro in Bologna (Abb. 37), schon 1161—65 romanisch erneut, 1392 bis 1406 gotisch umgebaut, erhält von Tibaldi 1575 einen neuen Chor. Der mächtige Raumeindruck beruht aber wesentlich auf der Wandgestaltung durch Magenta 1605, hierin geradezu ein Gegensatz zu S. Pietro in Rom. Das Mittelschiff der Bologneser Peterskirche übertrifft an Breite allerdings noch um etwas die römische, vor allem aber durch die Feinheit der Ornamentik, das Aussetzen der den Triumphbogen tragenden Pfeiler mit Tür, Feldern und Figurennischen, endlich durch die Stufenerhöhung gegen den Chorraum wird die überwältigende Mächtigkeit des Raumes dem Auge leicht und schnell faßlich gemacht. (Die Aufnahme bringt diese Wirkung nicht voll heraus.)

37. Bologna, S. Pietro

Klar und kühl ist auch der Eindruck von S. Gaudenzio in Novara über dem Grundriß eines lateinischen Kreuzes, von Tibaldi 1577 beg. Hier sind wenigstens die Gewölbe als Tonnen zusammengefaßt. Barock ist wieder nur die Anpressung der Seitenkapellen an das Hauptschiff. Die Durchgänge von Kapelle zu Kapelle sind aber so hoch geöffnet, daß sie sich im Gegensatz zum Gesù im Raumkonzert bemerkbar machen. Man möchte sagen, daß hier der Schrumpfprozeß der Seitenschiffe, woraus sich schließlich der Grundriß des Gesù ergab, verfolgt werden könnte, wenn nicht eben der Gesù ein Jahrzehnt älter wäre. Der Chor verbreitert sich gegen die Halbkreisapsis. (Die Abbildung bei Gurlitt ist in der Chorpartie sehr ungenau, wird aber immer wieder gebracht.) Diese erhält so, zumal mit kräftiger Beleuchtung, einen größeren Einfluß auf die Achsenrichtung. In diesem Herausholen des Schlusses darf man ein barockes Raumsymptom erkennen. Merkwürdigerweise weckt gerade der Aufenthalt in diesem Raum die Erinnerung an S. Giustina in Padua, wenngleich beide Kirchen auf den ersten Blick gar keine, bei der Beobachtung, daß die erhellten Kuppeln von S. Giustina ähnliche Werte haben wie die gurtgetrennten Tonnenstücke mit Stichkappen in S. Gaudenzio, immerhin eine gewisse Raumähnlichkeit haben. Die konservative Zurückhaltung der Tibaldikirche charakterisiert, daß S. Giustina von Moroni bereits 1532 vollendet wurde.

Besondere Raumbildung zeigt S. Salvatore in Bologna 1605—23 von Magenta. Von den drei seitlichen Kapellen hebt sich die mittlere durch Breite und Tiefe gegenüber den anderen heraus. Ihr Tonnenscheitel erreicht die gleiche Höhe wie der des Hauptschiffes, die Verschneidungen ergeben also für dieses Joch ein römisches Kreuzgewölbe, während die Bogen der anderen Kapellen unter dem Gebälk bleiben, über sich nur Stichkappen haben. Die vor den Wandpfeilern verkröpften Freisäulen, ebenso die Gesamtproportionen dieses Wandsystems lassen an Tibaldi denken. Auch in der Raumauffassung herrscht eine gewisse Ähnlichkeit, denn die Langschiffraumgruppe ordnet sich zentralisierend. Dazu ist der Kuppelraum mit Kuppel ohne Tambur nicht überkräftig, vermag schließlich aber doch die Herrschaft zu führen. Der Tibaldische Gedanke der Reihung einzelner Zentralräume wandelt sich so allmählich in barocke Raumgestaltung um. Ein bescheideneres, doch sehr ähnliches Beispiel für diesen Vorgang in Modena die Chiesa votiva mit der 1630 datierten Fassade. S. Paolo in Bologna 1611 von Magenta gibt die Entwicklungsstufe über



38. Rom, SS. Domenico e Sisto

S. Salvatore hinaus zum Gesù hin. Um aber auch hier ein in sich geschlossenes Wandsystem zu erhalten, wird das schmalere Intervall noch einmal neben dem Eingang wiederholt. Es nimmt unten Beichtstühle, oben Blendcoretti auf.

Neapel ist es immer unangenehm geblieben, eine eindeutige Raumwirkung zu schaffen. Drängt die Abmessung der Anlage auf eine solche, so wird sie nicht klar und selbstverständlich gebracht, sondern mit allerlei Beiwerk umhängt. Es ist so, als ob während des Entwerfens immer neue, kleine Gedanken sich einschmuggeln. Der Inhalt der architektonischen Werte, die Grimaldi 1590 mit der Umgestaltung von S. Paolo maggiore darbietet, ist noch der gleiche wie in S. M. nuova, erneut 1525, wenn auch die Worte selbst zierlicher miteinander verflochten werden. Erst Fansago, der aus Bergamo stammend unter Bernini (vergl. Kap. III) gearbeitet hat, als Eklektiker aber der älteren Baukunst zuneigt mit starken Schwankungen in seinen Anschauungen, macht eine merkliche Wendung.

S. Niccolò von ihm muß mit S. Ignazio in Rom zusammengestellt werden, denn die seitlichen Kapellen sind zu Seitenschiffen mit drei längsovalen laternenerhellten Kuppelchen und seitlichen Altarnischen umgebildet oder, wie man für Neapel richtiger sagt, die alte dreischiffige Anlage ist wieder aufgenommen worden. Die Haupttonne mit Stichkappen faßt aber alles zusammen und strebt der Tamburkuppel zu, die durch acht große Fenster im Tambur und ebenso viele im Kuppelfuß eine mächtige Lichtfülle sich verschafft. Der Chor schließt als kurzes, von Stichkappen erhelltes Tonnenstück rechtwinklig, wie die Querarme. So ist der durchgleitende Zug für die Raumkurven gewonnen, die schwebende Helligkeit aller Raumteile ist aber von dem Ernst der gleichzeitigen mittelitalienischen und norditalienischen Baukunst weit verschieden, es herrscht im Grunde immer noch die heitere, nur durch prächtiges Material jetzt berauschen wollende Gesinnung der Renaissance.

Eine Reihe kleinerer Kirchen über ganz Italien vermittelt zwischen dem Gesùtyp und der alten Form der einschiffigen Kirche mit Kapellen, ohne Vierung und Querhaus, mit einfacherem oder nur eine kleine Kuppel enthaltendem Chorhaupt. Der barocke Raumeindruck ergibt sich aus der überragenden Größe des tonnengewölbten, durch Stichkappen erhellten Mittelraums, dann aus der Art der Wandbehandlung. Für die Entwicklung von Baugedanken sind diese kleineren Kirchen so gut wie bedeutungslos. Aus ihrer übergroßen Zahl seien darum nur einige Stichproben genommen.

In Ferrara wird der Gesù in bedeutenden Abmessungen 1573 von Schiatti begonnen. In Lecce zeigt der Gesù 1575 noch die gerade Decke. Der Neubau von S. M. in Via in Rom von 1549 (?), der Chor von 1604, Fass. von Rainaldi(?). Ebenfalls in Rom SS. Vincenzo ed Anastasio A. 17. Jhhs. neugebaut, SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) im Bau seit 1623 (nach Letarouilly 1640). Die benachbarte S. Caterina da Siena 1630 von Soria nähert sich mit Eingangsjoch und gerade geschlossenem Chor einem Saalbau. In Novara ändert S. Marco um 1607 von dem Barnabitenpater Ferrari das Joch vor dem quadraten, mit Flachkuppel gedeckten Chorhaupt vom Tonnenabschnitt zum Spiegelgewölbe um, gleichsam als Ersatz der Vierung. Bemerkenswert ist die

Behandlung der drei breiten Pfeilerstücke, die mit den drei Kapellennischen abwechseln: während in ihrem unteren Drittel Beichtstühle eingelassen sind, hinter denen die Verbindungsgänge zwischen den Kapellen hindurchführen, liegen darüber hoch im Bogen geöffnete Coretti mit Fenstern in der Außenwand, also hell, während die seitlichen Kapellen ohne selbständige Beleuchtung sind. Ähnlich ist die Grundrißanlage von S. Francesco da Paola 1632, Fass. 1667, im nahen Turin, doch folgen hier an den zwei Pfeilern zwischen drei Altarnischen über den Beichtstühlen erst leere Wandflächen, dann die wie im römischen Gesù ganz flach gehaltenen dunklen Coretti. Oberlicht nur durch Stichkappen und Schildbogenfenster über dem Eingang. In dieser Kirche ist mit allen Gliederungen auf einen schwermassigen Eindruck abgezielt, das Pilasterpaar auf den Pfeilerstirnen wird breit auseinandergedrückt, die Kapellen öffnen sich in Korbbogen, obgleich sie auch als Halbkreisbogen über sich Platz gefunden hätten, die Tonne selbst, gerade eben noch als ungestelzter Halbkreisbogen auf dem verkröpften, sehr kräftigen Kämpfergesims aufsetzend, wirkt korbbogenartig. S. Cristina ebendort 1637 von Castellamonte, Fass. 1718 von Juvara, eine Gründung der „Madama reale" Christine, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich (!), gewinnt durch Fortlassung der ersten zwei seitlichen Kapellen und Zusammenziehung der entsprechenden Joche des Hauptschiffs zu einem Kreuzgewölbe den Grundriß eines lateinischen Kreuzes. In Bologna ist als räumlich bedeutende, jetzt aufgelassene Anlage S. Lucia 1623 von G. Rainaldi zu nennen. S. M. Assunta in Varallo 1619 von Giov. d'Enrico, voll. 1649, verbreitert ein wenig das Mitteljoch und seine Kapellen gegenüber den beiden anderen, gibt dem Chor als Klerikerraum eine besondere Tiefe. Vor allem ihrer einheitlichen Dekoration wegen bemerkenswert.

Erst die Entwicklung der Barockkirchen, die enger an den Gesù anknüpfen, wird nun deutlich die Richtung angeben, die die Baugesinnung gegen 1630 nimmt, und erst im Hinblick auf sie werden sowohl für Zentralbau wie Langhausbau Schlüsse gezogen werden können.

Das Aussetzen der Kapellenbogen und das Einschalten eines nur mit niederer Tür geöffneten Raumes vor dem Kuppelraum des römischen Gesù wurde nicht als ästhetische Forderung a priori gedeutet, sondern es wurde hierin die nachträgliche, nicht gerade mit Freuden aufgenommene Durchgliederung einer konstruktiven Unvermeidlichkeit gesehen. Ist nun der Kuppeldruck und Schub bei kleineren Kirchen, die sich eng an den Gesù anschließen, ein geringerer, so vermag man ohne Aufenthalt die Reihe der wallenden Kapellenbogen im Kuppelraum hochzuführen. So machen es in Rom eine ganze Zahl Kirchen, die zu den wirkungsvollsten Raumschöpfungen des Barocks gehören. Voran steht S. M. de'Monti, 1579 von Giac. della Porta beg. und schon ein Jahr später vollendet. Die köstliche ursprüngliche, bis auf ganz geringe spätere Zutaten erhaltene Dekoration muß man in Gedanken auf den Gesù übertragen, um sich dessen frühere Wirkung klar zu machen. Die Kuppelraumproportionen, die Letarouilly als zu schlank tadelt, übertreffen kaum die vom Gesù. Da aber gegenüber jener Kirche Chor und Langhaus kürzer genommen werden konnten, das heißt, der Kuppelraumdurchmesser gegenüber der Langhaustiefe wächst (beim Gesù 1 : 2), wird das Verhältnis von Langhaustiefe, Langhaushöhe und Kuppelhöhe von 1 : weniger als 1 : 1½ des Gesù auf 1 : mehr als 1 : fast 2 gebracht. Damit ergibt sich für den Eintretenden sogleich der Blick bis in die Kuppelwölbung, der im Gesù nur bis zum Tambur reichte. Die Raumkurve jubelt noch lebhafter empor und gerade hier fällt auf, wie der latente Wunsch zum Zentralbau auch im Langhausbau wirksam wird.

S. M. della Scala 1592 hat ihre Kuppel ohne Tambur lassen müssen. Ganz barocke Raumharmonie trotz des fehlenden Tamburs ist aber wieder S. M. della Vittoria, als S. Paolo unter Paul V. 1605 an Stelle einer älteren gleichnamigen Kirche erbaut und erst einige Jahre nach der Schlacht am Weißen Berge 1620 zur Siegeskirche umgetauft, was der inzwischen verstorbene Papst sich nicht verbieten konnte. Plan von B. Breccioli, an der Ausführung Maderno beteiligt, Fass. von Soria um 1630, der Chor im 19. Jhh. erneut. Über ihre Dekoration wird im folgenden Kapitel zu sprechen sein. Hier gelingt es auch, das gedrückte Verhältnis der Kapellenbogen zu vermeiden, die fast bis an das Gebälk heranreichen. S. Trinità de'Pellegrini ist 1614 von Maggi erbaut, Fass. Anfang des 18. Jhh. von Francesco de Sanctis. S. Andrea delle Fratte von Guerra 1605, Fass. von Valadier 1826, lockert durch abgeschlossenere Durchgangs- oder

Kapellenräume die rhythmische Bindung. In Macerata baut Rosati in dem üblichen System von Tonne, je drei seitlichen Kapellen, Kuppelvierung mit Tambur, etwas ausgreifenden Querarmen, Chor mit Vorjoch und Halbrundapsis S. Giovanni 1612, Fass. 1625. In Turin ist S. Teresa 1642—74 von Valperga und Costaguta, Fass. 1764 von Barberis, als Prototyp verschiedener anderer Kirchen zu nennen.

Dem System des Gesù mit kleinerem Raum vor der Vierung folgt die Chiesa nuova in Perugia, deren Fassade das Datum 1663 trägt, die selbst aber früher entstanden ist. Bemerkenswert ist die renaissancemäßige Aufteilung der Gewölbeflächen durch flache Gurtbänder und Streifen mit Ornamentik, die als Rahmen für große Bilder gedacht sind. Die die Kapellen trennenden Pfeiler sind schmal, ihre Stirnen nur mit je einem Pilaster geschmückt. Die Kapellenöffnungen steigen so fast bis zum Gebälk empor, haben über sich keine Coretti.

In Rom ist S. Andrea della Valle (Abb. 6) die Schwesterkirche des Gesù. Der Bau 1594 von Olivieri beg., Kuppel und Chor von Maderno, und dieser gibt wohl auch die Anregung zur Fassade, die Carlo Rainaldi ausführt.

Nimmt man den Kuppeldurchmesser, der sich bei beiden Kirchen mit etwa 16 Metern fast gleicht, als Maßeinheit, so haben sich gegenüber Gesù Langhaus, Querarme und Chor um mindestens je ein Drittel ihrer bisherigen Tiefenerstreckung verlängert, der Grundriß prägt stärker das lateinische Kreuz aus. Für den ersten Eindruck könnte daraus der Nachteil entstehen, daß der Kuppelraum nicht so voll sichtbar wird wie beim Gesù. Der Fehler ist abgeschwächt durch Steigerung der Höhe des Langhauses im Verhältnis zu seiner Breite, dann durch außerordentliche Erhellung der Kuppel mit acht statt vier Fenstern, die den Eintretenden fast blenden. Trotzdem wird durch den Gurtbogen der Tambur ungünstig verschnitten.

Statt der gekuppelten Pilaster erscheinen Pilasterbündel. Da nun das Langhaus eine größere Tiefe wie Gesù hat, können diese Bündel größeren Abstand voneinander nehmen, so daß die Kapellenöffnungen um fast die Hälfte breiter werden als im Gesù. Wählt man dann noch die Proportionen der Öffnungen schlanker, so reichen sie bis zum Gebälk hinauf, die Coretti werden überflüssig. Das ist der eine Schritt über den Gesù hinaus. Die Kapellen sind jetzt, umgekehrt wie dort, breiter als tief, durch eine Längsovalkuppel mit Laterne überwölbt. Ihrer breiteren und höheren Öffnung und ihrer Helligkeit wegen wirken sie, zwar immer in Unterordnung, neben dem Hauptraum mit. Damit weitet sich für den das Schiff Durchschreitenden der Raum nach den Seiten, es entstehen Raumkurven, die nach dort elliptisch ausholend sich gegen den Kuppelraum zu wieder zusammenschwingen. Das ist der zweite Schritt über den Gesù hinaus. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Kapellen sind zu Schlupflöchern zusammengeschrumpft, ein Zeichen ihrer räumlichen Wertlosigkeit. Zugleich findet ein größeres Ausholen der Raumkurven in den Querarmen statt, doch sammelt der Chor alles wieder ein. Der Chor selbst wird nur durch Fenster im Wölbungsfuß erhellt. Auch hier zieht das Licht wie schon im Hauptschiff empor.

Hier sei nun gleich, um den ersten Abschluß der Entwicklung zu zeigen, die zweite große römische Schwesterkirche des Gesù angeschlossen, S. Ignazio (Abb. 5, 7), obgleich sie fast drei Jahrzehnte jünger ist. Für sie hatte Zampieri, gen. Domenichino, zwei Entwürfe gefertigt; der Jesuitenpater Grassi entwickelt daraus, wie Milizia mitteilt, einen neuen Plan. Ihm sind die Feinheiten der Durchbildung zuzuschreiben, da Domenichino in seinen übrigen architektonischen Leistungen nicht gerade hervorsticht. Der Baubeginn liegt zwischen 1621 und 1623, Fass. von Algardi 1649, perspektivische Deckenmalerei von Pozzo um 1680.

Gegenüber von S. Andrea sind die Querarme wieder eingezogen, damit konnte auch der Chor wieder kürzer werden, was für sein Verhältnis zum Kuppelraum wichtig ist. Da im übrigen alle Entwicklungen sich im Langhaus abspielen, geben wir dessen Proportionen an und zwar sollen dabei die annähernden Verhältnisse für die drei Kirchen zusammengestellt werden, denn nur sie können eine Vorstellung dieser Raumformen vermitteln. Ohne solche Vorstellung aber bleibt alle Architekturbetrachtung auf der Stufe dumpfen Bewunderns stehen.

Es verhält sich die Langhausbreite, die dem Kuppeldurchmesser gleicht, zur Langhaustiefe und zur Langhaushöhe im Gesù wie 4:8:7, in S. Andrea wie 3:8:6¼, in S. Ignazio wie 4:9¼: fast 7.

Nach den vorhergehenden Ausführungen ergibt sich daraus, daß hier für den Eintretenden die Sichtbarkeit des Tamburs gegenüber dem Gesù Verlust erleiden würde, wenn der Kuppelaufbau zustande ge-

kommen wäre. Gegenüber S. Andrea tritt der größeren Breite, das heißt des größeren Sehwinkels wegen mehr von den Querarmen in Erscheinung. (Für S. Andrea ist die Aufnahme schräg zur Achse gemacht, um wenigstens etwas zu zeigen). Andrerseits ermöglicht die größere Tiefe weitere und höhere Kapellenöffnungen. Der große Fortschritt gegenüber den anderen Kirchen liegt aber darin, daß die Bogen unaufhaltsam der Kuppel entgegeneilen, kein Zwischenstück sich einschiebt. Dies ist erreicht durch besondere Verstärkung der Vierungspfeiler, die scheinbar die gleiche Pilasterkuppelung wie die Schiffspfeiler zeigen, sich aber aus einem ganzen Pilasterbündel entwickeln. Dem Pilasterpaar entspricht die Verdoppelung des abschließenden Gurtbogens. Diese Vierungspfeiler entlasten sich von dem auf ihnen ruhenden Druck durch Widerlager nach der Außenwand der Kirche zu, die von Durchgängen durchbrochen sind. Weiter bildet das Wandsystem des Langhauses eine weitreichende Ableitung des Kuppelschubes. Statt nämlich den Kapellenbogen in voller Größe zu öffnen, werden neben die Pfeiler Säulchen gestellt — Grassi mochte hier an die kapitolinischen Paläste denken (Abb. 16) — und erst von Säule zu Säule schwingt sich der Bogen. Andrerseits hätte die volle Breite den Bogen in die Kapitellzone einschneiden lassen, und auch das hat Grassi vermeiden wollen. Schon jetzt müssen diese Öffnungen unter der Proportion bleiben, die ihnen mit 1:2 Vignola gab.

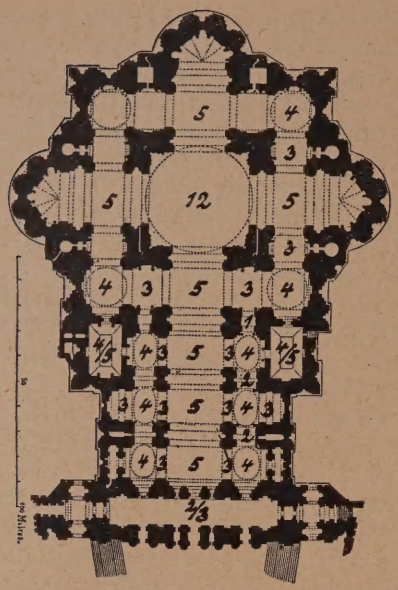
Die Überraschung ist nun aber, daß es sich gar nicht mehr um Kapellen handelt, mag auch ohne besondere Nische an ihrer Rückwand ein Altar stehen, sondern um versteckte Seitenschiffe. Sie sind untereinander mit Durchgängen verbunden, wo gleiche Freisäulchen zwar keinen Bogen, sondern einen graden Sturz tragen, doch reichlich Durchsicht lassen. Das ist der andere große Fortschritt. Ihre Abhängigkeit vom Hauptraum des Langhauses und dieses von der zu ergänzenden Kuppel ist bewahrt, in sich entwickeln nun aber diese abhängigen Teile neues Leben, weiten sich, schließen sich aneinander und bereichern damit die gebundene Raumgruppe. Die direkte Anregung in Rom zu versteckt dreischiffigen Anlagen gibt der Umbau von S. Pietro, der in Folgendem behandelt wird. Auch die angestellten Freisäulen erscheinen dort.

Als Beleuchtung jetzt nur noch reines Oberlicht und zwar durch große Stichkappen und Schildbogenfenster. Die Apsis, ohne direktes Licht, wird erhellt durch Stichkappen im Vorjoch, also keine Blendung, feierlich schwebendes Licht auch hier.

S. Vincenzo in Modena 1617 von Avanzini, Kuppel von Guarini voll., Stuckdekor von Paoletti 1761, kann neben S. Andrea della Valle gestellt werden. Die längsoval eingekuppelten Kapellen sind völlig dunkel, der Chor ist durch zwei Vorjoche weiter hinausgezogen. Hier hat eine weiche Dunkelheit die Aufgabe, Kuppelraum und Chor gegenüber dem lichten Langhaus anziehend zu machen. Die Anordnung der Coretti in Querarmen und Chor ist typisch. In Fano vertritt den Gesùtyp S. Pietro in Valle, beg. von Cavagna 1626, voll. erst von Caccia 1696. In Neapel zeigt S. Fernando 1628 den entschiedenen Entschluß Fansagos, noch weiter sich dem großen römischen Vorbild anzuschließen. Das vierte, schmalere Intervall vor der Vierung hat unten einen abgeschlossenen Raum, darüber eine gleichgroße Bogenöffnung mit Balkon. Um den tektonischen Eindruck dem Neapolitaner zu versüßen, überfließt Bemalung an Vierungsbogen und Zwickeln alle Glieder, wie auch die Altäre und ihre Umgebung reiches plastisches Gewimmel überzieht.

Der gewalttätige Beschluß, dem Zentralbau S. Pietro (Abb. 2, 28) ein Langhaus vorzulegen, wird 1607 endgültig gefaßt. Die liturgischen Gründe oder Erinnerung an die alte Basilika, deren vorderer Teil noch in der 2. H. des 16. Jhhs. stand — „damit heilige Orte nicht durch profane Zwecke entweiht würden" —, haben zwar den Ausschlag gegeben, auf die Durchbildung des Bauproblems aber kaum Einfluß gehabt. Es genügt den Tadlern zu sagen, daß Maderno nach anfänglichem Sträuben die Aufgabe bis 1612 räumlich nicht allein so gut löste, wie er konnte, sondern, wie sie überhaupt gelöst werden konnte (Abb. 39, 172, 173, vergl. Abb. 2).

Die Wirkung des Mittelschiffs wird für sämtliche Nebenräume des Langhauses bestimmend, gegenüber den alten Kreuzarmen ist es durch Schmälerung der Pfeiler um 2,50 m verbreitert. Seine Tiefe kann sich nicht zu seiner Breite in das Proportionsverhältnis des Gesù bringen, wohl aber zum Kuppeldurchmesser. Zu ihm verhält sich die Tiefe wie 3:7, ein Verhältnis, das zwischen Gesù und S. Andrea della Valle bleibt. Beleuchtung durch Stichkappen ist reichlich, bleibt aber weit hinter den 16 Fenstern der Kuppel zurück. Diesem Mittelschiff hätten sich nun nach dem Vorbild des Gesù seitliche Kapellen anzuschließen. Ihre Breite und



39. Rom, S. Pietro

Tiefe wird annähernd bestimmt durch das Tonnenjoch zwischen Nebenkuppel und Kreuzarm des Michelangelobaues, das wieder von der Vierungspfeilerbreite bestimmt ist. Maderno verbindet diese Seitenräume, die durch Längsovalkuppel mit Laterne eingedeckt sind, in breiten Durchgängen mit angestellten Säulen und flachem Stichbogen, damit die Kapellen zu einem versteckten Nebenschiff ausbildend. Nur der letzte Durchgang zum Tonnenraum ist niedriger und schmäler: bei aller Bindung läßt Maderno diese Seitenräume mit dem Michelangelobau nicht glatt sich verschweißen. Dieses starke Herabziehen bringt die folgende Tonne höher heraus, die in Wirklichkeit niedriger als die Ovalkuppel ist (der Tonnenbogenscheitel gibt erst den Ansatzpunkt der Kuppel). Hätte Maderno hier abgeschlossen, so hätten dieser einleitenden Raumgruppe gegenüber die seitlichen Nebenräume der Kuppel sich abgehangen, jene kontinuierliche Raumkurve hätte sich weder für das Auge noch für die Vorstellung ergeben. Maderno mußte also auch die Achse des Zentralbaues, die sich von Nebenkuppel zu Nebenkuppel über den Kreuzarm hinweg entwickelt, in seine Erweiterung einbinden. Er baut daher in den Winkel zwischen Nebenkuppel- und Ovalkuppelraum einen hohen Rechteckraum mit Muldengewölbe ein, dessen Achsen gebildet werden von den Verlängerungen der eben bezeichneten Achse und der Achse, die die Ovalkuppel mit der gegenüberliegenden über das Mittelschiff hinweg verbindet. Heute ist davon die eine Öffnung geschlossen, die andere verglast, eine geschulte Raumvorstellung vermag aber immer noch mit diesen Räumen zu rechnen. Die räumliche Ausfüllung der Ecke wiederholt sich nun weiter für diesen Rechteckraum und den folgenden Ovalkuppelraum in einer Altarnische und damit ist die endgültige Breite des neuen Langhausbaues bis zur Fassade gegeben. Für den das Langhaus Durchschreitenden entstehen wieder jene elliptischen Raumkurven, auf denen schon der Eindruck des Langhauses von S. Andrea della Valle beruht.

Man wird die ganze Bedeutung dieser neuen Raumlösung sich erst völlig klar machen, wenn man die rhythmischen Größenbeziehungen der einzelnen Raumteile sich vergegenwärtigt. Ihre relativen Höhen sind in dem Plan so angegeben, daß mit der Zahl auch die Höhe zunimmt — ein bescheidenes Hilfsmittel, das für den Nichtfachmann gewählt ist. Man wird hier zunächst eine Darstellung der Raumrhythmen des Michelangelobaues herauslesen, dann sehen, wie der neue Rechteckraum der Fußpunkt von zwei Achsen ist, die ähnliche Raumkurven besitzen: 4/5, 4, 3, 5, 3, 4 und 4/5, 4, 3, 5, 3, 4, 4/5; wie das vorhergehende Joch einleitet und in seinen Endigungen sich beschließend — denn sie werden nicht hochschwingend Beginn einer neuen Achse — zugleich kontrastiert: 3, 4, 3, 5, 3, 4, 3; wie das Seitenschiff eine rhythmische Reihe mit einer Endigung bietet, die sich besonders emporschwingt: 4, 2, 4, 2, 4, 1, 3, und wie endlich diese ganze Summe ihren einheitlich mächtigen Oberklang durch die Langhaustonne erhält, diese wiederum den ganzen Trabantenschwarm der königlich herrschenden Kuppel entgegenführt.

Vielleicht findet man eine solche Darstellung absonderlich, und allerdings wäre es für den ersten Augenblick dankbarer, den Leser mit einem allgemeinen Gefühlsurteil zu entlassen. Man möge aber wiederum diese Darstellung dem Streben nach Vermittlung klarer Raumvorstellungen zugut halten, zumal unserer plastisch interessierten Zeit gerade diese mangeln. Mit der Bezeichnung einer Raumgruppe als rhythmischer wird nicht viel erreicht, ebenso auch nicht, wenn man das Unmögliche versucht, Raumrhythmus zu definieren. Es läßt sich da nur sagen, daß zu seiner Erreichung starke Unterschiede weder in der Übereinstimmung des dekorativen Apparats — wie etwa die Gotik anders geartete Kapellen völlig egozentrisch an den Kathedralbau heranstellt — noch in den gegenseitigen Raumproportionen — wie der enge, lange Korridorgang und der weite Hof des Renaissancepalastes — noch endlich Zusammenhanglosigkeit in den Achsenrichtungen — wie sie die Lage der Sagrestia vecchia zum Querhaus von S. Lorenzo in Florenz oder noch deutlicher moderne Nutzbauten

über sogenanntem gruppiertem Grundriß aufweisen — eintreten dürfen. Dagegen kann man sagen, daß Raumrhythmus entsteht, wenn gemeinsame Maßstabbeziehungen Raum mit Raum verbinden, wenn sich Beziehungen in den Gesamtformaten der einzelnen Räume finden, mag auch z. B. ein Quaderraum einmal stehend, einmal liegend gedacht sein, wenn endlich die Achsenrichtung beibehalten ist oder doch nur eine einfache optische Beziehung eintritt, wie die Stellung der zweiten Achse zur ersten im rechten Winkel, mag der Achsenschnittpunkt nun Achsenmitte oder Achsenfußpunkt sein. Doch erst intensive Vorstellung von bestehenden Raumgebilden, die unsere eigene Körperlichkeit rhythmisch affizieren, wird diese Formel mit individuellem und zu eigener Produktion drängendem Leben füllen.

Wie schon angedeutet, hat man dem Innern von S. Pietro oft den Vorwurf gemacht, daß die Größe des Raumes von dem Betrachter kaum aufgenommen würde, namentlich französische Theoretiker des 18. Jhhs. sind dieser Erscheinung nachgegangen und haben sie damit erklärt, daß in der plastischen Durchbildung alle Größenverhältnisse gleichmäßig gesteigert seien, und daß so kleinste, auf den Betrachter abgestimmte Größen (wie in S. Pietro in Bologna, Abb. 37) fehlen, mit denen dieser dem Großen Maß nehmen könne. So sind die Engelchen, die um die Weihwasserbecken spielen, in Wirklichkeit das menschliche Maß überragende Riesen; daß in die Kanneluren der Pilaster ein schlanker Mann sich hineinlegen kann, kommt ebenso unwahrscheinlich vor, wie daß man zur Umschreitung der Vierungspfeiler, die nicht viel anders wie in kleineren Kirchen gegliedert sind, die Zeit einer Minute gebraucht. Die Schuld daran liegt schon bei Michelangelo, sie vergrößert Bernini durch die spätere Dekoration, vor allem durch die unglückliche Ausstattung der Pfeiler und den Hauptaltar 1627—33. Maderno mußte sich nach den Detaillierungen Michelangelos richten, auch in den Kassetten, und nur in seinen breiten Gurtbögen gibt er eine andere kleinere und daher günstigere Aufteilung, denn das Auge wird die Fläche für die größere halten, die mehr Einzelheiten aufnehmen kann.

Im Jahre der Fertigstellung von S. Pietro 1612 beginnt Onorio Lunghi S. Carlo al Corso in Rom (Taf. III, 461), in dem deutlich der Einfluß des Madernobaus spürbar wird. Innerer Ausbau seit 1652, Vierung, Apsis, Kuppel nach Milizia von Pietro da Cortona, seit 1660 Carlo Fontana Leiter des Baus unter Beratung von Bernini, Fass. 1682 an Stelle eines Entwurfs von C. Rainaldi durch Menicucci und Mario da Canepina ausgeführt, vielleicht nach Entwurf Fontanas.

Deutlich hebt sich die zu einem lateinischen Kreuz erweiterte Zentralanlage heraus. Das Mittelschiff bekommt, durch derbe Pfeiler abgetrennt, Seitenschiffe, die sich aus flachkupplig gewölbten Quadraträumen und Tonnenabschnitten zusammensetzen. Ganz offen geben sie sich als Nebenschiffe, die eine besondere, mit hohen Ovalkuppeln eingedeckte, den dunklen Nebenschiffen gegenüber sehr helle Kappellenreihe besitzen. Wiederum also entsteht auf der Querachse ein Raumrhythmus 2, 1, 3, 1, 2 (vergl. damit S. Lorenzo in Florenz 1, 2, 3, 2, 1, also nur gleichmäßige Staffelung, völlig durch das System der Mittelschiffswand bedingt), gleichzeitig auch ein Rhythmus in der Beleuchtung. Entscheidend aber ist, daß der Rhythmus der Seitenschiffe über die Querarme hinaus um den Chor herumgeführt wird, einen Umgang bildend, er also ebenso wie in S. Pietro, aber entgegen dem Gesùtyp, nicht bei der Vierung aussetzt. Damit wird ein Versuch gemacht, die geschlossene Einräumigkeit des Chors zu einer Raumgruppe umzubilden.

Übersehen wir jetzt die Entwicklung des Kirchenraums, wie sie sich für den Zentralbau und den Langhausbau bis jetzt ergeben hat, so läßt sich das Resultat folgendermaßen zusammenfassen: Die Hauptgesetze der neuen Baugesinnung, wie sie im vorigen Kapitel dargelegt sind, verallgemeinern sich in ihrer Anwendung. Zentralbau und Langhausbau bleiben nebeneinander bestehen, doch tauchen gleichzeitig neue Symptome auf: Der Zentralbau verändert seine Erscheinung insofern, als er in seiner Raumgruppe eine Achse besonders hervorzuheben versucht und damit die Raumkurve in dieser Achse zur beherrschenden macht. Dies geschieht durch Dehnung von Eingangs- und Chorarm, die sich zu immer reicheren Systemen auswachsen, stets aber in deutlicher Ab-

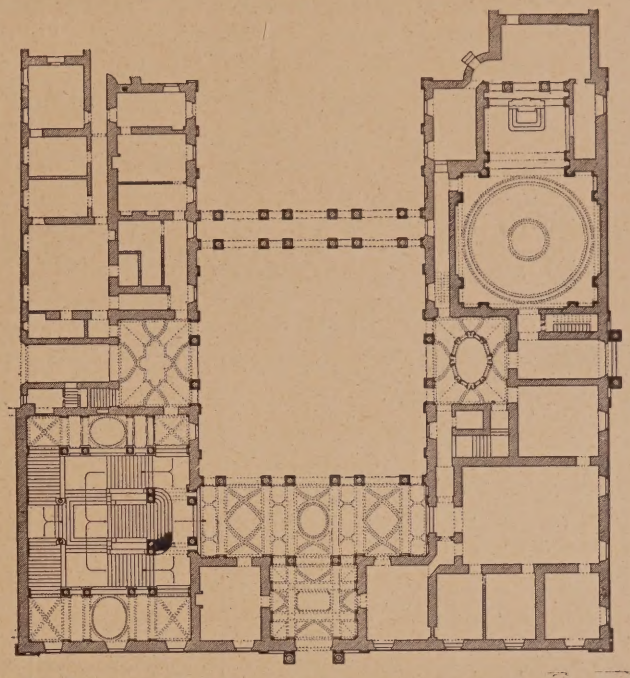
hängigkeit vom Hauptraum bleiben, oder durch Streckung des Mittelraums selbst. Die klassische Grundrißform ist das Längsoval. Man kommt damit dem Langhausbau entgegen, der Eintretende wird in einer Richtung fortgezogen. Gleichzeitig werden die rhythmischen Beziehungen der einzelnen umliegenden Nebenräume zum Hauptraum und untereinander reicher. Bei dem Langhausbau dagegen setzt die Entwicklung am Langhaus ein insofern, als es sich in seinen früher möglichst unterdrückten Nebenräumen auszuwachsen beginnt, diese wie abgestutzte Äste eines Hauptstammes neue Schößlinge treiben, immer aber sich auf den Hauptraum abstimmen. Die Querachse beginnt sich zu entwickeln mit reicheren rhythmischen Gruppierungen. Man kommt damit für das Langhaus dem Zentralbau entgegen, der Durchschreitende blickt nach den Seiten in Raumtiefen hinein. Auch der Chor beginnt sich zu beleben, doch hält sich die Entwicklung hier noch zurück. Im Zentralbau und Langhausbau ist selbst in unentschiedenen und tastenden Bildungen erkennbar, daß man ein reicheres Gefüge der Gruppe erstrebt, ebenso aber, daß sich dabei doch alles der Neigung und dem Willen der Haupträume zu beugen hat. Die Raumkurven nehmen infolge dieser räumlichen Bereicherung in ihre früher einfacheren Schwingungen viele Seitenausladungen, rückläufige Einbuchtungen auf, eine Entwicklung, die auch die dekorative Linie im Ornament durchmacht. Ebenso gestaltet der Zeichenstift jetzt den Umriß einer Barockfigur.

Wir wenden uns nun der Entwicklung des Palastbaues zu, während Villen und Schlösser zusammen mit den Gartenanlagen im Schlußkapitel dieses ersten Teils behandelt werden sollen, da sie ihrer freieren Gestaltungsmöglichkeit wegen manche Lösung, die gebundenere Bauweise in der Stadt behindert, bis zum letzten durchbilden können. Die Entwicklung des Palastes während dieser Jahrhunderte scheint dem Kirchenraum gegenüber wesentlich geringer, nachdem bereits die entscheidenden Umformungen geschehen sind. Man hat aber zu bedenken, daß die Entwicklung dort von zwei verschiedenen Grundlagen, dem Zentralbau und dem Langhausbau ausgeht, während hier die Grundlage eine eindeutige ist.

Wie zum Teil im Kirchenbau, so macht sich auch hier eine konservative Gesinnung geltend, die ihren stärksten Ausdruck in den Schöpfungen der Tibaldischule findet. Man kann sagen, erst Tibaldi macht die Hochrenaissance den Oberitalienern mundgerecht. Der Hof des Pal. Poggi, jetzt Universität in Bologna, bleibt im plastischen Detail noch hinter Alessi zurück, eine engere Beziehung zwischen ihm und dem seitlich einlaufenden Korridor ist nicht gesucht. Warum sich die eine Seite des quadratischen Raumes im Gegensatz zu den drei andern in Bogen öffnet, weiß man nicht. Der Hof des Pal. Bellini in Novara kann als typisch für Tibaldi angesehen werden.

Es erscheinen gekuppelte und einfache Freisäulen, die Hofhallen in säuberlich kreuzgewölbte Joche zerlegend. Der Eingang liegt nicht in der Achse. Zwei Seiten des Hofes sind später geschlossen, auch die beiden Treppen, die in der Achse der Eingangshofhalle und der gegenüberliegenden nach rechts hochsteigen, werden erst bei dem Umbau der Fassade um 1680 entstanden sein. Das Portal vergrößert 1906. Der Einfluß Tibaldis in Mailand ist nachhaltig. Noch Ricchini kann sich 1603 im Hof des Pal. Durini nicht von den gekuppelten Säulen mit Kämpferstück und Bogen trennen. Die Straßen Borgo nuovo und Via di S. Paolo sind besetzt mit Palästen, die ähnliche Höfe haben. Diese schlichte, stille Hofanlage wird gern für Gebäude übernommen, die für die Geistlichkeit bestimmt sind. So der Hof des Erzbischöflichen Seminars von Meda, zwei Hallen übereinander mit gekuppelten Säulen und geradem Gebälk. Ferner die beiden Höfe des Collegio Elvetico, jetzt Pal. del Senato von Mangone: zwei langgestreckte Rechtecke von gleicher Breite auf gleicher Achse mit einfachen Säulen und Architraven in zwei Geschossen. Die Seitenhallen laufen ohne Unterbrechung ineinander über, der die Höfe trennende schmale Zwischenbau gewährt

in der Mitte einen Durchgang, doch ist diese Raumbindung nicht weiter entwickelt, da der Architrav der Hofhalle seinen Lauf nicht unterbricht. Eine verwandte Gesinnung zeigt in Florenz Cigoli im Hof des von Buontalenti beg. Pal. dello Strozzi oder non finito 1603—4. Selbst bei gekuppelten Säulen, der Zusammenziehung des zweiten und dritten Geschosses durch Pilaster ist die Grundstimmung eine renaissancemäßige, da der gestreckte Grundriß des Hofs sich quer zum unbedeutenden Eingang legt.



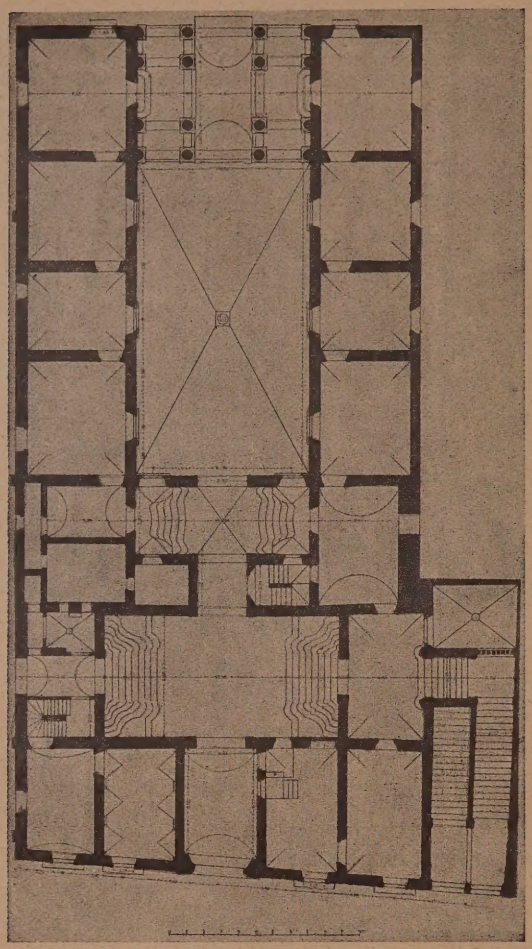
40. Cremona, Pal. Dati, 1 : 625 (Nach Haupt)

Mit dem Pal. Trissino-Baston in Vicenza, seit 1588 im Bau, Fass. nach dem alten Projekt 1662, versucht Scamozzi dem rechteckigen Hof eine zentrale Stellung zuzuweisen, indem er alle Seiten unten in balkengedeckten Durchgängen öffnet, ein Versuch, den wohl der konservative Scamozzi unternehmen konnte, der aber keine Nachahmer fand. Allgemein fordert er (Arch. Univ. 1615, I, 302), daß die Höfe ein viertel bis dreiviertel tiefer wie breit sein sollen. Dagegen die von der einen großen, balkengedeckten Eingangshalle ausgehende Disposition, die für Oberitalien die reiche Vestibülentwicklung erklärt, verwendet für den Pal. Bonin, angeblich nach dem Entwurf des Dilettanten Marcantonio Thiene, eher wohl von Scamozzi: ein großer, mit einer Flachtonne gedeckter Rechteckraum wird durch ein Palladiomotiv abgeschlossen, ein kurzes Tonnenstück setzt ihn fort, dann öffnet sich in voller Hofbreite eine flache Halle mit Architrav auf Säulen und einem Pfeilerbogen in der Mitte zur Betonung der Achse. Im zweiten Geschoß eine gleiche Halle. Über den Hof fort geht der Blick zum Garten. Hier zu nennen auch sein Pal. Cornari in Venedig. Im Pal. Crispi in Ferrara, angeblich von Sellari um 1588, ist der Eingangsraum zum Korridor zusammengeschrumpft, findet aber jenseits des Hofes seine Fortsetzung.

Zeitlich würde sich hier der Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) anreihen, doch leidet seine Datierung der sich widersprechenden Nachrichten und seines ganz offensichtlich in verschiedenen Zeitabschniten entstandenen Baukörpers wegen Schwierigkeiten. Der Bau soll 1561 von Faustino Dattaro begonnen sein. Dieser lebt 1540—1619, er wird also frühestens gegen Ende des 16. Jhhs. in die Bauleitung eingegriffen haben. Die große Treppe (s. S. 97) kann ihrer Baluster- und Sockelformen wegen erst aus dem Ende des 17. Jhhs. stammen. Die eingebaute Kapelle ist zu Anfang des 19. Jhhs. entstanden.

Der Grundriß gehört in Bezug auf Anordnung von Vestibülen, Hof und anschließendem Garten zum Schönsten, was diese Zeit geschaffen hat. Das Vestibül in der Hauptachse ist besonders groß und öffnet sich nach einem von zwei Freisäulen im Palladiomotiv abgeschlossenen Vorraum in voller Hofbreite. In der Querachse liegen, ähnliche Proportionen im kleineren wiederholend, zwei weitere Hofzugänge, nach hinten wird der leicht gestreckte Hof durch eine der Eingangshalle entsprechende Pergola abgeschlossen. Durch deren lichte Säulengruppen geht der Blick in den Garten, der in seinem ersten Teil von den weitergeführten Seitenflügeln gefaßt ist.

Das Motiv des Pergola oder Säulenterrasse, entstanden aus der alleinigen Fortführung der unteren Hofhallen auf der vierten Seite, mit Durchblick in ein zweites Höfchen oder den



41. Florenz, Pal. Ximenes (Nach Raschdorf)

Hausgarten findet sich schon von Ammanati verwandt am Pal. Negroni in Rom 1564, der später starke Veränderungen erlitten hat. Die Tiefenachse erhält eine weitere Betonung, indem man nach dort den Blick freigibt. Letarouilly, der mit seltenem Instinkt in die Bauten Roms sich hineingelebt hat, meint allerdings „à tout cela il manque la verve, l'entrain" und bezeichnet damit gut das Fehlen jenes Undefinierbaren, das die Raumrhythmen erst zum Klingen bringt. Ähnlich ist die Disposition am benachbarten Pal. Asdrubal Mattei di Giove, der um 1602 von Maderno erbaut ist. Die Flankenseiten des Hofs sind hier ganz geschlossen. Doppelgeschossig diese Hintergrundterrasse als Fortsetzung der um den Hof in zwei Geschossen gleichmäßig herumführenden Hallen am Pal. Borghese in Rom (Abb 43), beg. von M. Lunghi d. Ä. 1590, mit Erweiterung gegen die Ripetta von Maderno — wahrscheinlich gibt erst er den Terrassenbau als Hofabschluß — und Flaminio Ponzio, Loggetta gegen den Tiber und Gartenanlage von C. Rainaldi Mitte des 17. Jhhs., Zierbrunnen an der Gartenmauer erst aus dem 18. Jhh.

In Florenz zeigt der Pal. Ximenes (Abb. 41) 1620 von Gherardo Silvani eine besonders reiche, rhythmisch sich weitende und zusammennehmende Entwicklung von Vestibül, quergelagertem Hof, Durchgang, Halle, zweitem längsgelagerten Hof und dreischiffigem Durchgang zum Garten, teils mit breiten Treppen zu seitlichen Türeingängen. Oberitalienische Einflüsse unverkennbar.

Venedig dagegen bleibt, nicht nur durch die Dichtigkeit der Bebauung behindert, sondern auch ohne Willen zum Raum, in der Komposition des Palastbaus sichtlich zurück.

Eine besondere Betrachtung verlangen die Treppen des Frühbarocks, da die spätere Entwicklung sie als wichtige Raumkomponenten benutzt. Sind von Anlagen in Rom die beiden Treppen, die von den Flügeln der Eingangshofhalle zur Hofhalle des zweiten Geschosses im Collegio Romano (Abb. 5) beg. 1578 führen, von Ammanati, welcher Annahme zunächst nichts widerspricht, so wären sie die ersten Beispiele für Zusammenfassen der beiden einzelnen Läufe und des Treppenabsatzes unter einem Gewölbe, womit also wiederum ein Hauptraum die kleineren Einzelraumformen überwindet. Vor allem aber ist die symmetrische Anordnung und damit ihre engere Beziehung zu Hofraum und Hallenräumen bemerkenswert. Im Palast war dies für die mehrgeschossige, rechtwinklig umbrechende Treppe mit einem Lauf noch nicht üblich. Dom. Fontana macht im Pal. Laterano 1586 den Versuch, die Treppe in räumliche Beziehung wenigstens zur zweiten oberen Hofhalle zu setzen. Der eine von unten kommende Lauf spaltet sich nach dem rechtwinklig umbiegenden Ab-

Turin, Pal. Asinari di San Marzano
(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

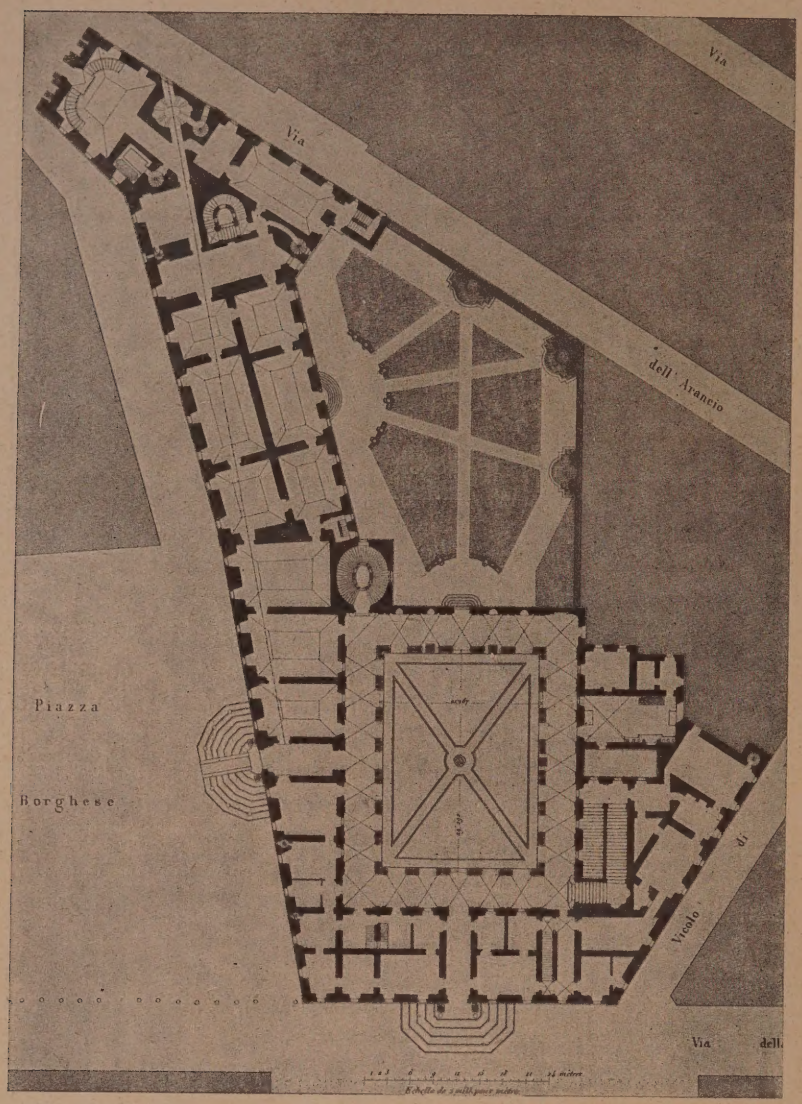
satz und erreicht symmetrisch die obere Halle. Beim Pal. Mattei di Giove bekommt der Treppenraum geweitete Proportionen, indem die frühere Form, die mit zweimaligem rechtwinkligen Umbiegen beim Treppenabsatz das höhere Geschoß in zwei langgestreckten Läufen erreicht hat, in der Art verändert wird, daß man ein Stück Lauf in den Absatz hinübernimmt. Es entstehen so jedesmal vier oder wenn man will auch drei Läufe, das Breitenverhältnis des einzelnen zu seiner Länge wächst damit — das gleiche, wie wenn das Langhaus statt der früheren sehr gestreckten Verhältnisse mehr Breitendehnung erhält — und der Schritt zu einer zentralisierenden Raumanordnung wird gemacht, die sofort sichtbar wird, wenn der schon hier breite, aber noch massive Mauerkern (die alte Spindel) sich öffnet und die Treppe vom zweiten zum dritten Geschoß ebenso fortgeführt wird, statt wie hier in die ältere zweiläufige Form zurückzufallen. Auch hier belastet der Treppenraum nur die linke Seite der beim Haupteingang liegenden Hofhallen. Indem aber gleichzeitig die rechte Seite sich zu einem langen Korridor und Nebenausgang öffnet, bekommt die Last ein Gegengewicht. Der Pal. del Quirinale ist ein Konglomeratbau von verschiedenen Architekten aus verschiedenen Zeiten. Begonnen unter Gregor XIII. († 1585) von Mascherino, unter späterer Beihilfe von Ponzio, dürfte die doppelläufige Treppe von letztem herrühren, dagegen die ovale Schneckentreppe, eine Weiterbildung der runden Bramanteschen Wendeltreppe im Vatikan und einer gleichen von Vignola in Caprarola, wahrscheinlich von Mascherino. Dom. Fontana hat den Bau gegen die Via 20 Settembre erweitert, auch Maderno ist am Bau beschäftigt. Von Bernini stammen Portal und Benediktionsbalkon darüber.

42. Mailand, Pal. di Brera (Phot. Brogi)

In Parma wird das Theater des 1597 begonnenen Pal. Pilotta von Aleotti, voll. von Bentivoglio 1628 (vergl. S. 147), auch die Datierung für den mit ihm in einer Achse gedachten Treppenbau von Magnani (?) geben.

Aus den unteren mächtigen Hallengewölben löst sich die Treppe seitlich ab. Zunächst ein dreischiffiges Vestibül mit Kurvenstufen, die an die Treppe der Laurenziana in Florenz erinnern, dann ein breiter Lauf zum Absatz, Teilung in zwei Läufe, die zu Seiten des ersten Laufs höher steigen, alles in einem Quadratraum mit achtteiliger Kuppel. Endigung der Treppenläufe in einen größeren, breit gelagerten Raum mit Muldengewölbe, der sich gegen die Treppe öffnet. Hier in der Mittelachse des Treppenraums das Eingangsportal des Theaters, das als Raumwert mit dieser Treppenanlage in Beziehung zu setzen ist.

Genuesische Einflüsse erscheinen in der Hof- und Treppenanlage der Brera in Mailand (Abb. 42), des einstigen Jesuitenkonvikts, unter Beihilfe anderer von Ricchini 1615 begonnen. Dieser Orden hat meist darauf gehalten, in seinen Bauten nicht geistliche Zurückgezogenheit auszudrücken, sondern den jeweiligen Typus des Palastbaus nach Größe und



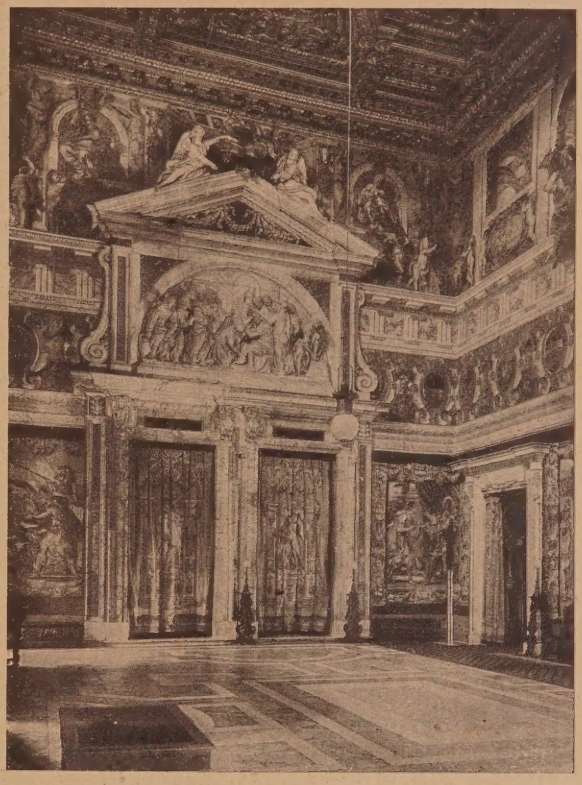
43. Rom, Pal. Borghese

Reichtum zu steigern. Wir ordnen daher die palastartigen Jesuitenkonvikte in die Entwicklung des Palastbaus ein.

Der quergelagerte Hof mit 7:5 Arkaden öffnet sich in voller Breite der Rückseite zur doppelläufigen Treppenanlage. Der untere Zugang hebt sich noch nicht in den Hofhallen besonders ab, auch die Hallen des zweiten Geschosses sind unversehrt. Später hätte man schon hier die rückliegende Raumentwicklung angedeutet. Die Treppenläufe steigen hinter den Hallen hoch, beide von einem mächtigen Tonnengewölbe überspannt, ihr Licht von der unteren und oberen Halle empfangend. Einmündung gegen die obere Halle nur in Breite einer Hofachse: selbst hier also trotz reichster Durchblicke noch keine innigeren Raumbindungen, wie sie später erscheinen werden.

Für Innenräume, Saal und Zimmer, wählt man gern gedrungene Rechteckproportionen. Verlaufen in Anpassung an das Grundstück die Fluchten nicht rechtwinklig zueinander, so wird die Wandschräge für die Schmalseiten nicht weiter beachtet, die Schräge der Langseiten manchmal in keilförmig wachsender Mauerstärke verborgen: Collegio Romano (Abb. 5). Auch in andren Grundrissen werden häufig schiefe Winkel durch den Mauerkern aufgezehrt. Würde ein Raum gar zu schiefwinklig, so trennt man lieber ein besonderes kleines dreieckiges Kabinett ab (Abb. 4, 43). Durchsicht durch die ganze Zimmerflucht, das heißt Achsenreihung, ist Grundforderung. Im Pal. Borghese (Abb. 43) muß der leicht vorgebogene Anbau die Türen von fünf Sälen immer weiter von der Fensterwand abrücken, um die Achse der drei alten Säle fortzusetzen. Als Schluß der ganzen Reihe erscheint ein kleiner Ovalsaal mit Fenster in der Achse. Am Pal. Alessandrino in Rom bei S. Nome di Maria 1585 von Paganelli zwingen dagegen eingebogene Flügel auch diese Achse zum Umbrechen. Die Türen rücken für die Wohnräume nahe an die Fenster, die Hauptmasse des Raumes zur Seite lassend und so die oft ungenügenden Korridore vertretend. Nur der salone ordnet den Hauptzugang in der

Achsenmitte an: hier geht man nicht hindurch, sondern tritt zum Verweilen ein. Nach Scamozzi (Arch. Univ. 1615, I, 304) soll er in der Mitte der Hauptfassade über dem Portal liegen, und im Gefühl für den künstlerischen Organismus beruft er sich auf Aristoteles: „natura constituit rem nobiliorem in loco nobiliorem (sic), ut cor in medio corporis". Gegen ihn sollen wie Venen die Straßenprospekte führen.



44. Rom, Pal. del Quirinale (Phot. Crudo)

Die Entwicklung der Zimmerdecke gleicht der der Kirchenwölbung: die einst gleichmäßig geteilte Fläche wird in unterschiedliche Felder aufgelöst. Für die Malerei setzt diese Differenzierung schon in der Spätrenaissance ein. Ein frühes reiches Beispiel in Stuck die lichte Kassettendecke mit dunklen Gemälden in den Feldern der Galerie des Pal. Spada in Rom. Ein großes Spiegelbild in Holzkassettendecken schon im Hauptsaal des Hauses von Vasari in Arezzo, reicher die Kassettenbildungen im Salone dei Corazzieri des Pal. Quirinale (Abb. 44) 1617. Beide Beispiele auch bemerkenswert in ihrer Wandbehandlung mit Malerei und Stuck: breite lastende Zonen ringsumgeführt mit völlig aufgewirbelter Reliefläche und illusionistischen Perspektivmalereien: so gemalte Draperien scheinbar aufgehängt hinter frei vor der Wand stehenden Skulpturen, Bogenöffnungen, über die sich gemalte Figuren beugen.

Eine besondere Entwicklung nehmen die gemalten Decken, nachdem Michelangelo in der Sixtina die Wölbung plastisch ausgedeutet und Correggio die Unendlichkeit des weiten Himmelsraums hatte erscheinen lassen. Wir begnügen uns mit Nennung einiger Hauptbeispiele.

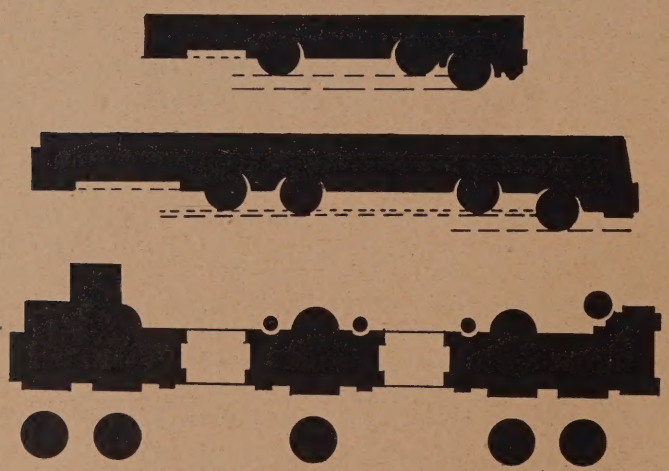
Giulio Romano schon bringt es im Pal. del Tè in Mantua fertig, mit der Fläche den Raum vergessen zu machen, ganz so aber wie in seinem Gigantensaal läßt man sich später nicht wieder gehen. Für die Art der Zuccheri, die mit der Erbschaft der Raffaelloschule drauf los schalten und nach Burckhardt „mit größtem systematischen Hochmut eine wahrhaft gewissenlose Formliederlichkeit verbinden" — man bedenke, wieviel hundert Quadratmeter großer Saaldecken sie zu bewältigen hatten —, sind die Decken des Pal. Sciarra in Rom bezeichnend, dieser selbst beg. von Ponzio, voll. gegen 1640, Portal nach einer älteren Zeichnung des Antonio dell'Abacco. Die Sixtina übersetzt in eine neue Formensprache Annibale Caracci auf der Decke der Galerie des Pal. Farnese 1596—1604: weitere Überschneidung von verschiedenen Rahmen, gemalten Plastiken in Marmor und Bronze, lebenden Figuren und Durchblicke an den Kanten des Muldengewölbes über Balustraden in den lichten Himmel hinaus. Die Ausdeutung des Funktionellen in der Fläche ist hier ganz ihrer reliefmäßigen Durchlockerung geopfert.

Die Entwicklung des Räumlichen im Palastbau ist also ebenfalls als eine Bereicherung zu definieren. Mit noch größerem Nachdruck wird die Längsachse betont und schüchtern beginnen auch in anderen Städten die Treppen sich besondere Raumaufgaben zu stellen, nachdem sie solche bereits in Genua gelöst haben, wo das stark steigende Terrain ihnen von vornherein eine größere Bedeutung in der Gesamtkomposition zuwies.

45. Rom. S. Andrea della Valle (Phot. Anderson)

Eine Untersuchung der plastischen Körperlichkeit läßt diese Zeit ebenso als Übergangszeit erscheinen, in der alle Gestaltungsmomente, die die Entwicklung bis etwa 1580 gebracht hat, durchgearbeitet und ausgearbeitet werden, ein prinzipieller Wandel in der Auffassung der Körperlichkeit aber nicht eintritt.

Das Funktionelle der Gliederungen nimmt weiter ab, dagegen wird das Relief des Körpers ein noch stärkeres und zugleich gelockerteres. Das heißt: der künstlerische Gestaltungsprozeß nimmt seinen Ausgang von der Vorstellung reicherer stereometrischer Formung des Körpers; die einzelnen Gliederungen bemühen sich aber nicht sonderlich darum, die Massenspannungsverhältnisse in diesen stereometrischen Kombinationen auszudrücken, wenn auch Säule und Gebälk, Pfeiler und Bogen ihre Entstehung als funktionelle Glieder nie verleugnen können. Eine Einfühlung in die Plastik der Barockbaukunst nach ihren funktionellen Kräftespannungen wird daher nur die unbedeutendere Seite dieses Problems darlegen können. Hierin liegt der große Gegensatz zur Gotik, die grade in ihrem höchsten funktionellen Ausdruck, der Spätgotik, das Empfinden für den einheitlichen, wenn auch reich gruppierten Körper fast verloren hat, wohingegen die einzelnen Glieder schließlich nur noch Sehnenbündel statt durch Fleisch abgerundete, körperliche Erscheinungen sind.



46. Rom. S. Susanna *
47. Rom, S. Andrea della Valle, 1:200 *
48. Mailand, Entwurf für die Domfassade 1724, 1:400 *

Man würde erwarten, daß bei funktioneller Verwendung die Glieder nach oben leichter werden, da dort die geringere Last zu tragen ist. Das Kolosseum, auch schon sich abwendend von rein organisch-funktioneller Auffassung der Gliederungen, gab doch eine Abstufung in dorischer, jonischer, korinthischer Halbsäulen-Ordnung und Pilastern nach oben. Jetzt wird die gleiche Ordnung für unten und oben an der Fassade gewählt, so S. Andrea della Valle in Rom (Abb. 45), der Dom in Brescia. Der Querschnitt unten und oben ist gleich, ja es kommt

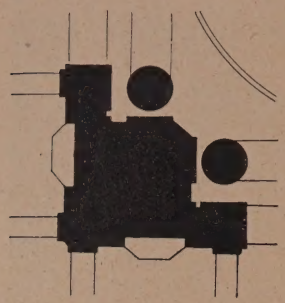
49. Mailand, Pal. Elvetico (Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

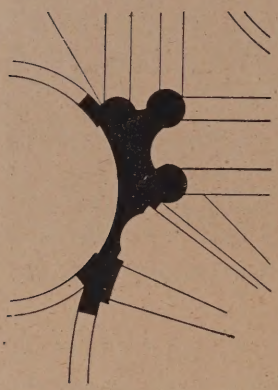
50. Mailand, Pal. Annoni

vor, daß die Detailformen, Verkröpfungen nach oben immer stärker werden, wie an der Fassade von S. Paolo in Mailand um 1600 von Seregno, während die gotische Kirchenfassade gleichmäßig nach oben zurücksetzt und ihre Gliederungen immer feiner zerfasert. Noch später erscheinen unten Pilaster, oben Halbsäulen, oder der Querschnitt der oberen Pilaster ist kräftiger.

Die Säule ist nicht mehr an erster Stelle funktionelles Glied, sondern Mittel zu stereometrischer Bereicherung. Sie läßt den Körper in verschiedenen Flächenschichten hervorwachsen, rahmt und teilt für das Auge diese Schichten. Bereitwillig greift man das von Michelangelo funktionell erdachte Motiv, die Säule in der Wand wachsen zu lassen, auf, denn in der Fläche steckend schiebt sie deren Schichten mit sich hervor. Dieses Vorschieben der Flächen nimmt nach der Mitte zu und das leichte Vorstaffeln der Reliefschichten, das schon an der Fassade des Gesù von Vignola (Abb. 27) sich zeigte, wird immer stärker. Die Säulen runden die Ecken aus, man bewahrt dabei allerdings meist genügend Gefühl für ihre besondere Körperexistenz, um sie nicht mit den Ebenen zu verwischen, sondern ihren Körper in die Mauer einzustellen: die Säule wird wie bei Michelangelo (Abb. 23) hinterschnitten. Gleichzeitig bereichert man damit im Vor und Zurück die Reliefschicht. Diese Eckausrundung, die auch für den Raumkörper vorgenommen wird, muß schließlich zur Einschleifung der ganzen Ecke und im Verlauf zur gekrümmten Fassade führen.

Die Säule wird Mittel, um die Reliefschicht immer stärker an einzelnen Stellen vorzutreiben, sie tritt als äußerster Vorposten vor die Fassade. Das Resultat scheint dem ungeübten Auge das gleiche, wie wenn die Säule von außen kommend vor die Mauer gestellt wäre, so wie es Tibaldi macht. Der Vorgang ist hier aber der umgekehrte, die Säule wird aus der Mauer hervorgeboren, bleibt zum Teil noch im Reliefgrund stecken. So die Dreiviertel-Säulen zu Seiten des Hauptportals von S. Andrea della Valle (Abb. 21). Portalbogen, Fenstergiebel, ja sogar der Abschlußgiebel drängen noch über sie hinaus. Bei Tibaldi dagegen verkröpft sich das Gebälk in schmaler Zunge über das Kapitell hinweg, holt die Säule an die Wand heran. Aus dem Innern von S. Fedele in Mailand könnte man sie hinweg-



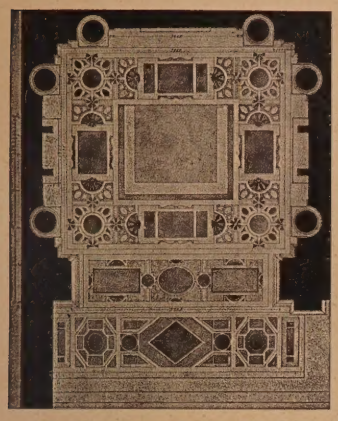


51. Brescia, Duomo *
52. Entwurf von Guarini

nehmen, die Wand würde kaum verletzt, denn auch der Gurtbogen verschmilzt nicht mit der Wölbung. Ebenso werden in der Gotik Rippen und Kappen nicht als aus einem Körper gewachsen empfunden, und die gleiche Anschauung hält die Renaissance durch. Unmöglich aber, die Säulen von einer barocken Kirchenfassade abzuheben oder sie aus dem Vierungspfeiler des Domes in Brescia (Abb. 51) herauszunehmen, wo sie doch schon ganz Freisäulen sind, ohne daß hier der Körper in tiefen Wunden klaffen würde. Selbst am Mittelschiff von S. Ignazio (Abb. 7) sind die Säulen nicht mehr so eingestellt wie an den Fassaden der kapitolinischen Paläste (Abb. 16). Ihr begleitender Pilaster gibt den Rahmen für das Flächenfeld des Bogens. Wo soll das Messer das Glied lösen? Dort kann man sie unschwer herausschneiden.

Der Säule folgt das Gebälk. Da man dieses ebenso oft glatt durchführt: Gesù (Taf. I), S. Ignazio (Abb. 7), wie übermäßig verkröpft: S. Andrea della Valle (Abb. 6), während in S. Carlo al Corso nur Epistylion und Fries, nicht aber Kämpferprofil verkröpft sind, wird man zumindest hier starke Verschiedenheiten in einem zunächst zugegebenen funktionellen Ausdruck feststellen. Auf diesen Verkröpfungen können Gurte ansetzen, ebenso oft aber bleiben sie weg und ein großes Spiegelbild löst die Fläche der Decke in neue Zonen auf. Die leichtere, wenn auch ungewohnte Erklärung, bei der wir allerdings schon in Gedanken die spätere Entwicklung übersehen und den Nichtüberzeugten auf diese vertrösten müssen, wird die sein, daß auch das Gebälk nicht durch funktionelle Strömungen vorgepreßt wird, sondern daß es eine Anzahl von Reliefschichtungen zusammenfaßt, dann aber ebenso wie diese selbst wieder wechselndes Relief bildet. Noch am Gesù bleibt die einzelne Säule ohne Einfluß auf das Gebälk, nur die vorgestaffelten Schichten sind für dieses Entscheidung. Größte Bereicherung des Gebälks an den Fassaden: die Schiffswand von S. Andrea della Valle kann mit der Fassade nur schlecht Schritt halten (Abb. 6, 45). Und in keiner Weise wäre funktionell eine Verkröpfung des Gurtgesimses am Pal. Annoni in Mailand (Abb. 50) 1631 von F. M. Ricchini am Platz, wenn nicht eben die Fensterrahmungen als vorsetzende Reliefschicht aufgefaßt wären, die auch das Gurtgesims mitvorholen.

Dosio vertieft den quadratischen Raum der Capp. Gaddi an S. M. Novella in Florenz (Abb. 53, 30) durch flache Rechtecknischen, so daß ein griechisches Kreuz mit ganz kurzen Armen entsteht. In diese Vertiefungen sind Säulen eingestellt. Ist schon das Herausnehmen dieses Tragegliedes aus der Ecke, die Michelangelo stets besonders gefestigt hat, eigenartig, so kümmert sich das Gewölbe in seiner Aufteilung gar nicht mehr um die Kraftstrahlen, die an verschobener Stelle in den Säulenstämmen hochsteigen. In der Galerie des Pal. Farnese setzen gemalte Atlanten an der Decke die Pilaster der Wände fort, sie werden aber durch gerahmte Bilder ebenso versteckt — ein durch und durch funktionell erfaßter Gewölbegurt würde das Bild zurechtstutzen —, wie sie andrerseits an den Schmalseiten erscheinen, wo die untere Wand mit dem Bild von Domenichino sie nicht im geringsten vorbereitet. „Diese ganze Wanddekoration bildet ein selbständiges, aus Skulptur und Malerei kombiniertes System, das mit dem Schmuck der Decke in keinem engeren Zusammenhang steht", konstatiert auch



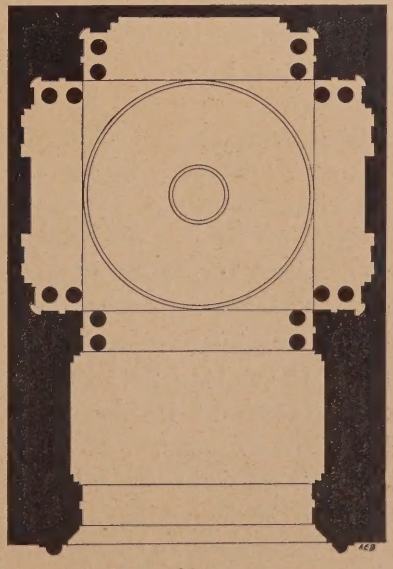
53. Florenz, Capp. Gaddi
1 : 200
(Nach Arch. d. Ren. in Toskana)

Tietze. Gewiß ist dieses funktionelle Versagen noch vereinzelt, doch schon im ersten Auftreten wichtig, da es spätere Erscheinungen erklären wird.

Über das Detail, das weder hier noch sonst einen Stil heranbildet, kurz Folgendes:

Wie die Raumkurven reicher sich buckelnd schwingen, so müssen auch die Renaissanceornamente jenes zusammenschließende Schwingen mitmachen. Dazu kommen neue Formen, lederartig, tonigweich, dicken Stoffen und Stricken gleichend, quallige Seetierbildungen, wobei man für jede einzelne Form in der Renaissance seit den Robbia Vorbilder nachweisen kann. Zugleich mit dem bildhauerischen Durchfühlen dieser Materien die Neigung, sie ihrem weichen Zustand nachgeben, nachhängen zu lassen. Es gibt zu denken, daß das ernste Rom hier in einigen Wappen, so dem über dem Portal des Pal. Borghese, am weitesten geht und doch nichts davon in die architektonischen Gliederungen übernimmt, abgesehen von jener wenig beachtenswerten Spielerei mit Fratzenfenstern und ebensolchem Portal an der Casa dei Zuccari 1590. Dagegen möchte das körperlich magerer empfindende Florenz mit diesen kleinen Mittelchen, die besonders Cellini bildhauerisch durchgearbeitet hat (Sockel des Perseus 1553), seinen Fassaden größere Reliefkraft verleihen, so noch bescheiden an S. Trinità, dann an SS. Michele e Gaetano (Abb. 55) 1648 von Nigetti und Silvani, und am Pal. Frescobaldi bei Ponte S. Trinità um dieselbe Zeit. Die Entwicklung, die die Ornamentik der Alessischule in Oberitalien durchmacht, zeigt ein Vergleich des Hofs vom Pal. Marino (Abb. 22) mit der Porta del Seminario in Mailand um 1630 von Ricchini. Eine parallele Bereicherung des Renaissanceornaments in Venedig, Neapel und im südlichen Italien.

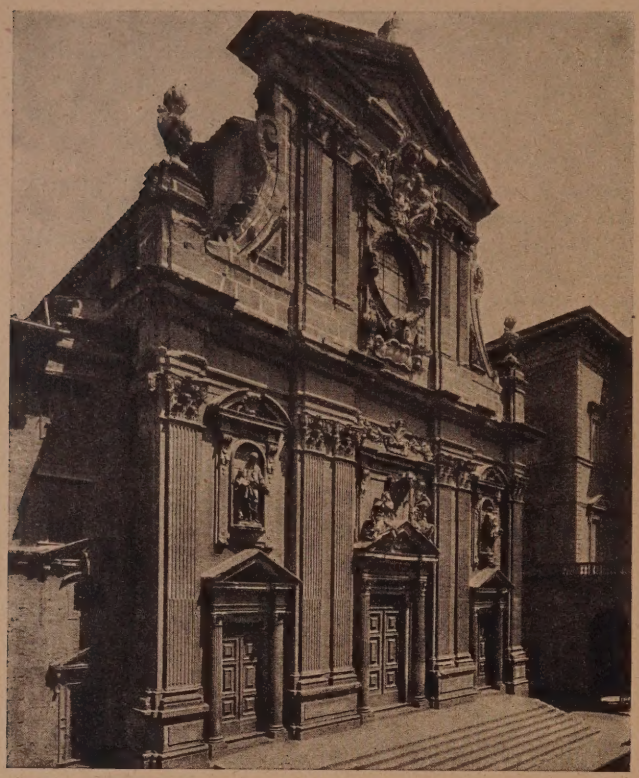
Die frühbarocke Kirchenfassade, deren Ausbildung im I. Kapitel dargestellt ist, verändert sich langsam unter dieser neuen Auffassung von Reliefschichten und Detail. Während an der Gesùfassade, an S. Spirito in Sassia Fenster und Rahmen in die Kapitellzone eindrangen und damit funktionelle Momente der unten sich am meisten emporstemmenden Masse sichtbar machten, füllen jetzt Fenster und Nischen ohne besondere Spannungen ihre Flächen, dagegen nimmt sowohl im Reichtum wie auch an Reliefvorsprung das dekorative Element nach oben zu, die Massen lockern sich, womit kein funktioneller Vorgang der Drucklösung dargestellt ist, sondern ähnlich der Entwicklung der Nebenschiffkapellen der Gesamtkörper sich in Einzelkörpern auswächst. Die Stafflung nach vorn, das Arbeiten in verschiedenen Reliefschichten findet seine Parallele in der gleichzeitigen Bildhauerkunst, der plastische Körper beginnt immer mehr in den Raumkörper hineinzugreifen. Die Zeit der Vermählung beider ist nicht mehr fern (s. Kap. III).



54. Rom, Capp. Cibo, 1:200 *

Die größere Zahl der weniger plastisch empfundenen Fassaden bietet ein trockenes Schema.

Genannt werden mögen daher von diesen nur einige wenige: S. Gaudenzio in Novara, S. Ambrogio in Genua, Fass. erst 1639, der Gesù in Ferrara von Aleotti gen. Argenta, S. Giorgio in Braida in Verona, ganz linienhaft, wohl nur von einem Nachahmer des Sanmicheli, S. Giovanni in Macerata von Rosato Rosati 1625, S. Caterina in Palermo 1596. Auch in Rom vermag man deutlich strengere und plastisch reichere Begabungen zu unterscheiden. Zu erster gehören die



55. Florenz, S. Gaetano (Phot. Brogi)

Gesùfassade Vignolas (Abb. 27) und selbst noch die ausgeführte von Giac. della Porta, dessen Fassade von S. M. de'Monti und die ebenfalls schon genannte von S. Girolamo dei Schiavoni das frühe, einfache Schema beibehalten. Ebenso noch die Fassade von S. M. della Vittoria von Soria um 1630 und die von S. M. in Via nach zweifelhafter Angabe erst von Rainaldi — wir möchten sie schon in die zwanziger Jahre stellen —, rest. 1900.

Die plastisch reichere Richtung vertreten S. Susanna (Abb. 46), von Maderno 1595—1603 einer älteren Kirche vorgelegt, in drei Schichten vorgeholt, die unteren Säulen oben noch zu Pilastern umgewandelt, und S. Andrea della Valle (Abb. 47), in vier Schichten vorgeholt, wobei beide Geschosse sehr reich, aber im Ausdruck kaum mehr unterschieden sind. Schlichter, aber mit dem schönen Motiv des eingelagerten Mittelintervalls der Dom in Brescia. Nimmt man hier über die Pilasterreste hinweg in Gedanken die Eckausschleifungen vor, so wird man finden, daß der Weg bis S. Carlo alle quattro Fontane in Rom kein so weiter ist.

Ist die plastisch-körperliche Vorstellungskraft nicht lebhaft genug, um den Körper zu bewegen, so glaubt man sich schon am lebhaften Relief genügen zu können. So die zusammengehackte Fassade von S. Giovanni Evangelista in Parma 1604 von Moschino und die genannte Fassade von SS. Michele e Gaetano in Florenz (Abb. 55).

Im Unter- und Obergeschoß gleichbreite Fassaden sind die Regel für einschiffige Kirchenräume ohne Kapellen, also vornehmlich Oratorien, falls man hier nicht überhaupt von zwei Geschossen absieht und nur eine Ordnung gibt. So an S. Anna dei Palafrenieri in Rom, wo die Reliefschichtung im Gebälk dem Sockel gegenüber bereits Fortschritte gemacht hat und ihre Lösung zu Körpern in den Flankentürmchen mit ähnlichen (späteren?) Zwiebelhelmen wie an den Nebenkuppeln von S. Pietro findet. Die Fassade von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa von Buontalenti ist fast quadratisch, zweigeschossig mit vertieftem Mittelintervall, die Seitenschiffe bleiben stark zurücktretend im Rohbau. Große Fassade von fünf Intervallen und gleichen Breiten beider Geschosse in Rom an S. Luigi dei Francesi, bei der man die Verlegenheit Giac. della Portas mitfühlt, und an der Chiesa Nuova oder S. M. in Vallicella, Umbau einer alten Basilika, beg. 1575 von Castello, fortges. von Porta und M. Lunghi d. Ä., Fassade von Fausto Rughesi 1605, zur Deckung des rückliegenden, nicht barockmäßig konzentrierten Kirchenraumes möglichst in die Breite gezogen, dennoch mit leichter Einziehung des Obergeschosses (Abb. 155). Ferner die Fassaden des Vorhofes von S. Gregorio ad Clivum oder Magno 1633 und von S. Carlo ai Catinari, beide von Soria, diese ebenfalls oben in voller Breite zur Deckung rückliegender Bauteile. Besondere, Soria fremde Detailformen der oberen Seitenintervalle lassen uns vermuten, daß sie eine spätere Zufügung sind. Endlich SS. Domenico e Sisto 1630 von Greca.

Das schwierigste Fassadenproblem des Frühbarocks wird nach Konkurrenz mit Cigoli u. a. Maderno für den Langhausvorbau an S. Pietro (Abb. 39, 173) gestellt.

Die äußere Ordnung hatte den Pfeilergrößen des Innern zu entsprechen und auf eine beträchtliche Entfernung klar zu wirken. Ging die Kuppel Michelangelos schon einmal von näherem Standpunkt aus verloren, so durfte sie doch als Wahrzeichen der Stadt, das auch heute noch in einem Talausschnitt erscheinend dem Reisenden vom Norden her lange vor seiner Ankunft auf Statione Termini grüßt, weiter nicht überschnitten werden. Der enormen Lasten wegen verbot sich auch der übliche Aufbau von selbst. Allein um das Langhaus zu decken, mußte sie eine Breite von 80 m erhalten.

Die Lösung des Problems ist mehr getadelt als gelobt worden. Macht man sich aber klar, daß die Flankenintervalle, die die gesamte Fassadenlänge auf 120 m ausdehnen, als Unterbauten von Glockentürmen nach Vollendung der Fassade 1614 von Maderno 1618 nur begonnen, mit den ausgeführten Türmen (vergl. Nachtrag, S. 342) diese kräftig zurücksetzende Schicht noch weiter von der eigentlichen Fassade gelöst hätten, so wird man das Mittelstück freundlicher beurteilen, mag auch die Reihung und Ausfüllung der Intervalle gerade in Rom, wo das Auge verwöhnt ist, trocken und ohne Rhythmus erscheinen. Vergleich mit der Chorfassade Michelangelos ist die herbste Kritik. Weniger verzeihlich wird man die Attika finden, man wünschte hier kleinere Aufteilungen zu sehen, und bekommt statt dessen nur Riesenlöcher und ein paar Riesengiebel, die den Maßstab der unteren Teile vernichten. Die Attikafiguren endlich, die in keine der unteren Nischen passen würden, und erst recht nicht durch die lagernden Proportionen der Attika motiviert sind, zerstören völlig den Maßstab für den unteren Teil.

Jedenfalls gibt damit Rom neben den Palladianischen Fassaden das erste große Beispiel einer Fassade mit einer einzigen Ordnung. Es folgt 1615 der prächtige Fassadenvorbau der alten Basilika S. Francesca Romana von C. Lombardo im Sinn Palladios. Ebenso übernimmt der Kirchenbau, der manche Anregungen von S. Pietro sich zunutze macht, S. Carlo al Corso auch für seine Fassade die eine Ordnung. Aus gleicher Zeit die Fassade von Gesù e Maria. Mit einer Ordnung auch die Fassade von S. Alessandro in Zobedia in Mailand und die ihr nahestehende, aber ungleich schematischere von S. M. in Carignano in Genua. Der Dreieckgiebel der letzten zeigt, wie man sich den späteren Giebelumbau von S. Alessandro ursprünglich zu denken hat. Im kleinen wiederholt Oberitalien vielfach die Anregungen Palladios, von den weniger bedeutenden, meist einräumigen Bauten sei als bezeichnend genannt S. Canziano in Padua 1617.

Für die Kuppeln ist die von S. Pietro weit über Rom hinaus das anerkannte Meisterwerk, und zu fragen ist nur, wie weit behalten ältere Renaissancevorbilder Einfluß, welche leisen Verschiebungen werden mit dem Michelangelobau vorgenommen.

S. M. di Carignano, S. Alessandro sind ganz konservativ und ebenso wie die späteren venezianischen Kuppeln im einzelnen aus heimischen Traditionen abzuleiten. In Rom hatten schon die Nebenkuppeln von S. Pietro, dann S. M. di Loreto die Bildungen nach der plastischen Seite herausgetrieben und für gut sichtbare Kuppeln neigt man auch in der Folgezeit dazu. Da die Kuppeln der großen Kirchen meist aber nur mit der Fernwirkung im Stadtbild zu rechnen haben und diese mit der Tamburhöhe und den aufschwingenden Bogen der Wölbung in der Hauptsache erschöpft ist, wird diese Höhenentwicklung gesteigert, gleichzeitig verstärkt man einzelne Teile auf diese Fernwirkung hin. Die halbkreisformige Gesùkuppel wird getadelt.

An der Durchlockerung der Kirchenfassade nach oben, die im Relief festgestellt wurde, nehmen jetzt starken Anteil die Glockentürme.

Isoliert selbständig noch der an S. Giorgio in Braida in Verona und der an S. M. del Carmine in Neapel 1622 von Conforto, Helm 1631 von Nuvolo. Als isolierter der am Dom in Turin ausgebaut 1648. Schüchtern entwickeln sich kleine Glockentürmchen aus den Flankenintervallen von S. Anna dei Palafrenieri in Rom, auch die ebenfalls von Vignola wenigstens noch begonnene S. M. degli Angeli bei Assisi hat an den Seiten ihrer Fassade paarweise Glockentürme vorgesehen. Ein ähnlicher Versuch auch an SS. Annunziata in Genua. Ganz schüchtern noch erscheinen sie auch auf einem Entwurf Mart. Lunghis d. Ä. aus den achtziger Jahren in der K. K. Hofbibliothek in Wien. 1595 tritt in Rom S. Trinità de' Monti mit einem ausgebildeten Turmpaar hervor, berechnet für die hohe Lage der Kirche. Umgekehrt ist der Verschmelzungsprozeß der

isolierten Türme mit der Fassade zu verfolgen an S. Alessandro in Mailand, S. M. di Carignano in Genua. An S. Pietro entschließt sich Maderno erst nachträglich zu den Türmen, sich davon eine belebende Auflockerung des Körpers versprechend, Bernini versucht das Werk fortzusetzen — sein Modell 1637 —, das aber wegen Unsicherheit des Baugrundes 1646 kläglich mit dem Abtragen des einen 1641 aufgeführten Turms endet. Es wären völlig in sich ausgereifte Körper geworden, in untrennbarer Abhängigkeit aber vom Hauptkörper. Ein schwacher Nachklang in Rom ist S. Anastasia, deren Fassade von 1636 sicher nicht von Bernini ist, vielleicht aber von Arigucci oder Castello.

Zu dem im vorigen Kapitel über die Auffassung des Gesamtkirchenkörpers Gesagten läßt sich nur wenig hinzufügen. Die anderen Seiten des fast stets in Häusermassen versteckten Baukörpers treten gegenüber der Fassade völlig zurück, allerdings setzt auch hier, wie an S. Andrea della Valle (Abb. 45), eine leichte Reliefbelebung ein. (Der Platz zur Seite der Kirche ist erst neuerdings durch Abbruch eines Baublocks entstanden.) Der Vorstellung und Durchbildung des gesamten Langhausbaukörpers als einer einheitlichen treten soviel Schwierigkeiten entgegen, daß man dies Problem zunächst auf sich beruhen läßt. Über die Bindung in den Körpermassen eines Zentralbaues unterrichtet die im Äußeren größer wie im Innern aufgefaßte Capp. Medicea in Florenz. Die einzelnen Körperteile verschränken sich ineinander. Die Parallelerscheinung findet sich im Palastbau, besonders aber im Villenbau. Der Baukörper des Domes von Brescia zeigt die Längstendenz des Zentralraums auch für das Äußere wirksam, indem an der Eingangsseite des ringsum mit gleicher Sorgfalt durchgebildeten Körpers die zweigeschossige Scheinfassade steht. Daß vor ovale Kirchenräume gerade Fassaden gestellt werden, wie bei S. Giacomo al Corso in Rom (Abb. 34), ist verständlicher, doch wird eine spätere Zeit auch hier nähere Beziehungen zum Raumkörper suchen.

Den Beginn einer Ineinanderschlingung von Teilen des umgebenden, unendlichen Raumes und des plastischen Kirchenkörpers und so zugleich eine innigere Aneinanderbindung von Außen- und Innenraum möchten wir aber in der Aufnahme eines Kirchenatriums sehen, obgleich hier sich das Problem nicht in seiner Entwicklung verfolgen läßt, sondern aus älteren Vorbildern die Lösung sogleich übernommen werden konnte. Bramante plante, S. Pietro als Zentralbau rundum mit einer Halle zu umgeben, ebenso wie dies im kleinen mit S. Pietro in Montorio geschehen sollte, und wie es Raffaello für den Zentralbau seiner Schule von Athen in gleicher Weise vorsieht. Es sollte damit ein Zwischenglied zwischen Innenraum und unendlichen Außenraum eingeschoben werden. Maderno zieht dieses Zwischenglied als Vorhalle in den Baukörper hinein (Abb. 39), das Fassadenportal führt nicht direkt ins Innere, sondern in diesen Vorraum, den Burckhardt trotz seiner Ablehnung des ganzen Madernobaus „für einen der schönsten modernen Bauten in ganz Rom“ halten muß. (Müßte er nicht stutzig werden bei der Überlegung, ob man sich zum Einsehen in den Raum des Langhauses des gleichen Maderno nach solcher Einleitung nur mehr guten Willen zu geben habe?) An S. Francesca Romana eine Doppelverschlingung: unten eingehöhlte Vorhalle, oben Tribüne gegen das Schiff geöffnet. Dann wieder wird nach alter Weise die Vorhalle nur als Sonderteil angesetzt an S. Crisogono in Rom von Soria 1623. Daß die Vorhallen des Domes von Livorno, der SS. Annunziata in Florenz 1604 von Caccini ganz renaissancemäßig empfunden sind, ist nicht verwunderlich. Die aus dem Körper gehöhlten Vorhallen geben dann weiter in Rom S. Bibiana 1626, das Frühwerk Berninis, S. Caterina da Siena 1630 von Soria, und auch die Hofatriumanlage desselben von S. Gregorio ad Clivum 1633 zeigt ähnliche Fassadenbildung. Aus Genua seien genannt die kleine Kirche S. Pietro in Banchi 1583 und S. Carlo, hier in die Vorhalle eine doppelläufige Treppe eingebaut. In Neapel die Vorhalle von S. M. della Sapienza 1649 von Fansago.

Reich vorlaufende Freitreppen sind ebenso als Übergreifen des plastischen Körpers in den umgebenden Raum zu werten: SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) in Rom. In späterer Zeit mehren sich die Beispiele.

Gegenüber der reichen Entwicklung im Kirchenbau scheint an den römischen Palastfassaden jede Entwicklung zu stocken. Noch 1586 gibt Dom. Fontana im Pal. Laterano nur eine schwächere Kopie des Pal. Farnese, sich dabei mit dem Obergeschoß nach dem Projekt Ant. da Sangallos, nicht nach der durch Michelangelo vorgenommenen Änderung richtend. Man beachte im einzelnen, wie er die Verrückung des Hauptportals aus der Achse nach links — der Hof liegt nicht in der Blockmitte — durch geschickte Reihung der Fenster versteckt. Skizziert man eine Anzahl Palastfassaden aus dieser Zeit durch, so wird man finden, daß fast schematisch große Fenster und Mezzaninfenster miteinander kombiniert werden, diese im ersten, zweiten und dritten Geschoß erscheinen, daß man aber doch nach Möglichkeit dem zweiten als dem Hauptgeschoß die stärkere optische Bewertung gibt. Kommen die Mezzaninfenster ins dritte Geschoß und erhöhen dies beträchtlich wie am Pal. Serlupi von G. della Porta, so werden die Fenster im Hauptgeschoß größer und mit kräftigerem Reliefrahmen gebildet. Die Kellerfenster werden in die Sohlbänke der Erdgeschoßfenster eingebaut. An diesem Palast auch besonders deutlich das Zusammendrängen der Fenster gegen die Mittelachse, wie sie schon am Pal. Chigi beobachtet wurde: man merkt, hier muß sich das Risalit herausgebären, die neue Reliefschicht auftauchen. Der Pal. Borghese bringt nach einer Seite ähnliche Fassadengestaltung mit Mezzaninfenstern im ersten und zweiten Geschoß. Das Fenster über dem Portal hat als Balkontür einen großen, in die Gurtsimsbänder einschneidenden Scheinrahmen wie das Kirchenportal erhalten und gibt mit dem Portal zusammen das Risalit im Keim. Die andere Fassade gibt gelagerte Rustika im Erdgeschoß und jene Backsteinrahmen für zweites und drittes Geschoß, wie sie in Travertin auf Backsteinflächen Ammanati am Collegio Romano kurz vorher verwendet hat. Der Pal. Sciarra 1570—1615 beschränkt sich auf das äußerste und sucht alle Wirkung durch schönes Verhältnis der Fensteröffnungen zur Fläche und gutes Abwägen des Rahmenreliefs der Fenster zu erzielen. Hier zum erstenmal in Rom die balkontragenden Säulen frei vorgestellt, das Motiv angeblich nach einem alten Entwurf A. dell'Abaccos.

Der in Detailformen konservative Dom. Fontana erbaut seit 1600 auch den später vergrößerten Pal. Reale in Neapel, sein Bauleiter ist Cavagna; die Arkaden, unten ursprünglich ganz offen, erst von Vanvitelli abwechselnd geschlossen. Er wählt hier Pilastergliederung für jedes der drei Geschosse und Rahmung der einzelnen Felder, eine Erinnerung an die kapitolinischen Paläste, alles aber ins Renaissancemäßige zurückübersetzt. (Mit Palladio hat der Bau nichts zu tun.) Einflüsse des römischen Palastbaus zeigen in Florenz mit starken heimischen Abänderungen — Fensterrahmen des Erdgeschosses in Rustika, Aufsetzen der Fenster ohne Sohlbänke auf das Gurtgesims — der Pal. Rinuccini von Silvani, in Bologna der Pal. Bentivoglio um 1620 von Falcetti. Dessen Hof, derber in bolognesischer Tradition, ist unvollendet ein gutes Beispiel damaliger Konstruktionsart, wo erst der Backsteinkern fertiggestellt wurde und lange nachher die Gliederungen vorgelegt werden konnten. Noch näher der alten Florentiner Tradition steht der Pal. Upezzinghi in Pisa um 1600 von Pagliani (?) mit weit vorladendem Holzsparrendach.

Im Gegensatz zur römischen zeigt die oberitalienische Palastfassade reicheres Leben. Sie tritt dem römischen Schema siegreich entgegen. Die Zusammenfassung in Unterbau und

Oberbau, die als scheinbare Zweigeschossigkeit bezeichnet werden mag, durch Palladio und Scamozzi geadelt. Von letztem Pal. Porto in Vicenza 1588, voll. erst 1662, den man mit dem fast gleichen Porto Barbaran 1570 seines Lehrers vergleichen möge: Proportionsverschiebung der Geschosse, Risalitandeutung. Auch ohne Säulen und Pilaster bemüht man sich sie darzustellen. Für Cremona ist typisch die zweigeschossige Teilung durch starkes Gurtgesims am Pal. Dati, Balkonportal und darüber Pilaster im zweiten Geschoß deuten ein Risalit an.

In Mailand ist die Umwandlung von drei zu zwei Geschossen besonders gut an den Bauten Ricchinis zu verfolgen, die mehr geistige Tätigkeit verraten wie die meisten römischen Fassaden. Am Pal. Durini 1603 werden Kellerfenster, große Erdgeschoß- und Mezzaninfenster durch ein starkes Gurtgesims zusammengenommen. Die Fläche darüber teilt durch ein schwächeres Gurtgesims oben einen Streifen für das Mezzanin unter dem starkausladenden Kranzgesims ab, der Rest, fast so hoch wie das ganze Untergeschoß, ist als Hauptgeschoß Fenstern mit starken Giebelstürzen vorbehalten. Die drei Mittelachsen der neunachsigen Fassade sind enger zusammengerückt, ein breiter Balkon verbindet sie, Portal und Seitenfenster unter ihm sind rustiziert. Die Risalitbildung hat also eingesetzt. Ihr entsprechend sind auch die Fensterachsen zusammengezogen. In der Brera 1615, einst Jesuitenkonvikt, ist das Mezzanin unterm Dach abgestoßen, die untere Disposition die gleiche geblieben. Der Erfolg ist das Überragen des Erdgeschosses. Mittelrisalit durch Quaderlisenen herausgehoben. Seine Proportionen möchte Ricchini ebenso haltlos empfunden haben, wie man sie heute empfindet, an seinem Pal. Annoni (Abb. 50) 1631 läßt er es weg und begnügt sich mit Betonung der Achse durch Portal und Balkon, der jene Achsenflächen der sich vertikal einenden Fenster entsprechen. Das Mezzanin wird jetzt aus dem Untergeschoß in das Obergeschoß verlegt und mit dem Gebälkfries vereint. Er kann nun selbst von den derberen Stürzen des Obergeschosses absehen und erreicht mit wenig Aufwand die abgeklärte Lösung der zweigeschossigen Palastfassade.

Ein Konglomeratbau ist der Pal. dello Strozzi in Florenz (Abb. 18), das derbe Sockelgeschoß, das für einen ganz anderen Aufbau berechnet war, beg. 1596 von Buontalenti, Scamozzi gibt die Obergeschosse mit Pilasterstellung und zwischen ihnen Haupt- und Mezzaninfenster. Das Portal stammt von Caccini. Über den Hof von Cigoli ist schon gesprochen. Die in Oberitalien lange übliche zweigeschossige Erscheinung der Palastfassade ist damit in Florenz eingeführt, und zwar zwei ganz verschieden gewertete Geschosse, im Gegensatz etwa noch zum Pal. Pandolfini 1516 des Raffaello mit zwei gleichwertigen Geschossen. Ein Vergleich mit Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) zeigt den Wandel im Relief. Ohne Pilastergliederung und Rustika erreicht durch Herabdrücken des dritten Geschosses zum Mezzanin scheinbare Zweigeschossigkeit auch Pal. Fenzi von G. Silvani, Portalskulpturen von Curradi. Auch hier, wie der Vergleich mit Pal. Annoni in Mailand (Abb. 50) zeigt, deutlich oberitalienischer Einschlag. Ob man Zweigeschossigkeit damals schon in Rom als besonders vornehm und als Zeichen machtvoller Ruhe empfunden hat, oder ob der Pal. del Quirinale „fertiger" schien mit dem Aufbau Fontanas? Im 18. Jhh. ist für Milizia einzig die Zweigeschossigkeit einem vornehmen Palast entsprechend, er führt dafür diesen Palast an.

In prächtigem Gegensatz zu dem zagen Pal. Reale steht in Neapel das Museum, beg. schon 1586 als Reiterkaserne, dann seit 1600 von Cesare Fontana wohl nach Entwurf seines Vaters Domenico als Universität ausgebaut mit mächtigem mittlerem Gurtgesims und Risalitbildung. Für die Fenster unten kräftige Dreiecksturze, oben noch kräftigere Segmentgiebel, dagegen die Mezzaninfenster darüber ganz flach. Die Portale in den Seitenflügeln aus deren

Mitte nach den Flanken verschoben, um gegen das Risalit sich auszubalanzieren. Die Profile sind ihrer Schärfe und doch Größe wegen bemerkenswert. Man denke daran, daß die große Künstlerfamilie der Fontana stets in Verbindung mit ihrer Heimat am Comersee geblieben ist.

Venedig tappt in der Irre. Es bemüht sich, statt zierlich derb zu scheinen, und wirkt nur zerhackt. Es will die Flächenverhältnisse des Palastes umarbeiten und gibt nur den Rhythmus von Flügeln und Mittelloggien seiner älteren Paläste auf. Es setzt Pilaster ein und erreicht nicht das geringste für eine neue Flächenschichtung. Der Pal. Balbi von A. Vittoria 1582—90 gehört zu den unglücklichsten Bauten des Canale grande.

Wie zur Gesamtvorstellung des Kirchenkörpers, so kann auch zu der des Palastes dem im vorigen Kapitel Gesagten nur wenig hinzugefügt werden. Die Raumabwicklung wird immer mehr auf die Achse eingestellt, in dem strengen Beispiel des Pal. Mattei di Giove öffnen sich die Hofhallen nur noch an der Eingangswand, die Seiten sind geschlossen, die Wand des Hintergrunds nur noch Mauer gegen den Garten. Eine Bereicherung durch Treppen in der Achsenrichtung wie nach den Seiten kommt über das in Genua Geleistete nicht hinaus. Dagegen macht auch hier wie in der Kirchenvorhalle der äußere Raum Versuche, sich in den plastischen Körper hineinzuwühlen. Wie am Kirchenbau ist auch hier der Prozeß nicht in verschiedenen Entwicklungsstufen zu studieren, da die Renaissance in andrer Gesinnung die Vorbilder geschaffen, die Gassenhalle den Palast schon geöffnet hat. Das Entscheidende ist, ob man den plastischen Körper als etwas Geschlossenes und nachträglich Gehöhltes empfindet. Bei der lichten Säulenstellung ist dies nicht der Fall, wohl aber, wenn breite Pfeiler als Reste der einstigen Fläche stehen bleiben, so am Pal. Pilotta in Parma, von Magnani 1597 begonnen, in zagen Anfängen, ebendort schon entschieden an dem Spätwerk des gleichen, dem Pal. Municipale 1627—73.

Deutlich spricht sich auch in der Theorie das Gefühl für den einheitlichen künstlerischen Organismus des Palastbaus aus: im Zusammenmaß der Teile sollen alle aufeinander Bezug nehmen, „che rendino concerto, nè parino fatte a caso, mà con proportione“ (Scamozzi, Arch. Univ. 1615, I, 240).

Während der freistehende Villenbau bereits den Kubus in einzelne Teile zerlegt, um mit ihnen Beziehung zu dem freien Raum einzugehen, hält sich der eingebaute Palast noch zurück. Pal. Colonna in Marino bei Rom schiebt allerdings schon seitliche Flügel vor, zwischen ihnen eine Treppenanlage einbauend, leitet sich aber vom Villenbau ab. Ganz erstaunlich dagegen bereits eine eingeschwungene Fassade am Collegio Elvetico, jetzt Pal. del Senato in Mailand (Abb. 49) von Ricchini, die so ein ganzes Stück Strassenraum packt und als Basis für die schon bestehende Raumachse der beiden Höfe gewinnt.

III. Kirchen- und Palastbauten des Hochbarocks.

Um 1630 erscheinen die ersten Anzeichen einer neuen stilistischen Entwicklung, deren völliges Ausreifen die nächsten hundert Jahre in Anspruch nehmen wird.

Es bleibt nun immerhin fraglich, ob man von einer Frühzeit, hohen Zeit und Spätzeit dieses Stils sprechen darf, ja ob überhaupt bestimmte Stile abgrenzbar sind. Denn schon die hohe Zeit und erst recht die Spätzeit werden schon wieder eine Frühzeit sein, so daß sich Renaissance und Barock, andrerseits Barock und Klassizismus ganz ineinander verketten.

Wenn der Titel der Arbeit auch mit Absicht nur vom 17. und 18. Jahrhundert spricht, so glauben wir doch für die Abschnitte die Einteilung in Frühbarock, Hochbarock, Spätzeit für Italien machen zu können. Einmal wird man Stilbegriffe nicht darum aufgeben, weil sie fließende sind, da sie diese Eigenschaft mit anderen Begriffen teilen. Gelingt es ferner, ganz bestimmte Probleme scharf herauszuarbeiten, die sich die Baukunst einzig nur in begrenzter Zeitfolge stellt, so wird es auch gelingen, den Augenblick anzugeben, in dem diese Probleme auftauchen, ihre vielseitigste und zugleich eindeutigste Lösung finden, und von anderen abgelöst werden, veraltet erscheinen. Damit aber werden verschiedene Problemgruppen und damit Stilstufen gegeneinander abgrenzbar sein. Da nun die Stellung des reicheren Problems das geringere bereits gelöst voraussetzt, da ein vereinfachtes Problem dagegen das kompliziertere übergehen kann, so wird klar, daß nur in der Frühzeit eine ständig vorwärtsschreitende Entwicklung in annähernd zeitlicher Folge erkannt werden kann. Dagegen werden die äußersten Konsequenzen später nur von Einigen gezogen werden, die Mehrzahl weicht ihnen aus, um die Spitze des ganzen Berges herumgehend, hält sich aber eine Zeitlang auf gleicher Höhe, um dann einem neuen Gipfelziel zuzueilen. So bleiben die Leistungen eine Zeitlang gleichmäßig, die zeitliche Folge der Bauten ist von geringerem Wert für die verschieden aufgefaßten und verschieden zu lösenden Probleme. Es hat weiter den Anschein, als ob diejenigen, die diese Probleme mit der stärksten Vorstellungskraft bewältigt haben, Außenseiter sind.

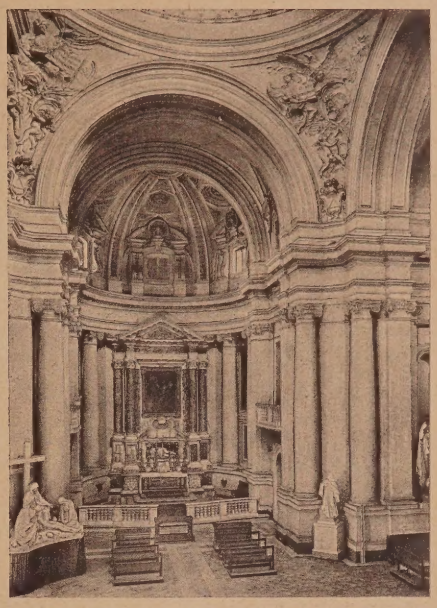
Nun haben sich in letzter Zeit Riegl, Escher, Voß, Pollack um die Ehrenrettung des sonderlich vom Klassizismus verworfenen Gio. Lorenzo Bernini (Vater Pietro, Bildhauer aus Florenz, Mutter Angelica Galante, eine Neapolitanerin) bemüht, und dies ist erklärlich, da der hochbegabte, fast geniale Künstler als reiferer Mann immer einen stark konservativen Einschlag behält. Trotzdem erscheint es heute noch gewagt, von Francesco Boromino (Oberitaliener, Vater Architekt in Mailand) und gar erst von Guarino Guarini (gebürtig aus Modena) anders als mit Vorwürfen zu sprechen. Der Kunsthistoriker nimmt sie noch als psychologisch interessante Charaktere, dem Architekten, der sie nicht mehr verstehen mag, bleiben sie weiter Ausbunde architektonischer Entartung. Stellt Ostendorf heutiges Schaffen formulierend den Satz auf: „Entwerfen heißt die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm finden", so werden mit diesem Obersatz allerdings die genannten Barockarchitekten ausgeschieden. Hier heißt es vielmehr: „Entwerfen heißt die reichste Erscheinungsform für ein einfaches Bauprogramm finden", und der erkennende Historiker, der weder das Soll des reflektierenden Ästheten, noch das Will des modernen, sehnenden Architekten als Maßstab benutzt, darf sich wohl mit diesem Kann der Baukunst bescheiden. Darin allerdings hat jede gute Baukunst übereingestimmt, daß die Erscheinungsform selbst nach ihrer räumlichen wie plastischen Seite oder doch in der Hauptsache nach einer dieser Seiten klar in der Vorstellung geworden sein muß. Nur der Grad dieser Vorstellungskraft ist unterschiedlich, im Barock erreicht er die Höhe, die mit Leichtigkeit eigentlich nur noch die mathematische Begabung zu übersehen vermag. Sagt man also mit Wölfflin, „das Auge kapituliert hier", so sollte man gleich hinzufügen: „nämlich das des heutigen Betrachters".

Eine Schwierigkeit ergibt sich in der Beibehaltung der bisherigen Einteilung. Für den Kirchenbau sind Zentralbau und Langhausbau nacheinander behandelt worden. Schon im Frühbarock begannen die Grenzen fließende zu werden, jetzt laufen beide Typen noch weiter ineinander über. Wenn man aber gegenüber allem Reichtum stets auf die einfachste Frage zurückgehen wird: „Vorherrschen der vertikalen, in der annähernden Mitte der Raumgruppe aufsteigenden Achse, oder der horizontalen, am Hauptportal ansetzenden Achse", so wird man

in den meisten Fällen eine befriedigende Antwort erhalten. Einer Anlage wie S. M. Consolata in Turin oder gar S. Giovanni Battista in Carignano (Abb. 69) gegenüber entstehen allerdings immer noch Schwierigkeiten.

Die einfache Zentralform, Kreisgrundriß mit radialem Kapellenkranz, benutzt Bernini für S. M. dell'Assunta in Ariccia. Ähnlicher Grundriß S. M. de' Miracoli in Rom an Piazza del Popolo (Taf. III, 484), beg. 1662, wie die Schwesterkirche S. M. in Monte santo von C. Rainaldi, Kuppel von C. Fontana, Glockenturm vielleicht von Boromino.

S. Nome di Maria in Rom, nach dem Plan von Derizet 1730 von Bizzaccheri 1738 erbaut, ist innen und außen zweigeschossig. Der Körper unten achteckig, oben rund, der Raum gleichmäßig über einem Kreisgrundriß. In den beiden Achsen öffnen sich bis zum ersten Gurtgesims breite Altarnischen mit Tonnen, die des Hauptaltars mit Ovalkuppel überdeckt. Zwischen ihnen schmalere Kapellen mit ovalen Einwölbungen, darüber Coretti als große dunkle Öffnungen. Trennung der Wandabschnitte durch Pilaster.

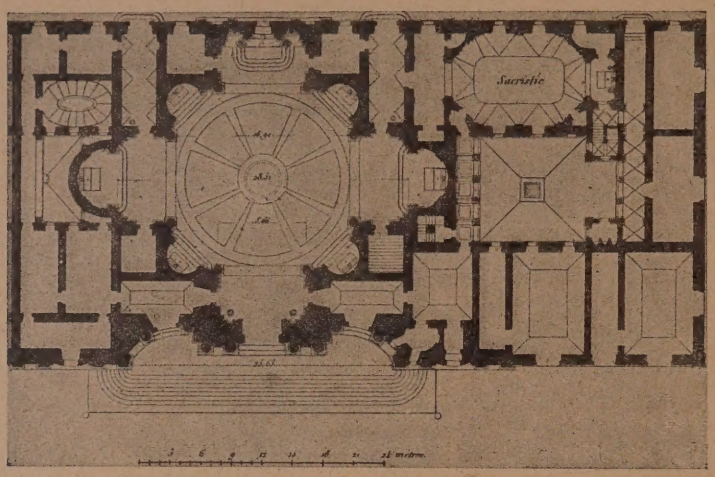


56. Rom, SS. Martina e Luca (Phot. Crudo)

Ein wirksamer Rhythmus erscheint in der Flächenteilung, Abstufungen und Kurven in drei aufeinander bezogenen Wandöffnungen, alles zusammengefaßt durch das Obergeschoß und die Kuppel. Ein Vergleich mit der benachbarten S. M. di Loreto 1507 von Ant. da Sangallo stellt Hochbarock und Hochrenaissance einander gegenüber: hier gleichseitiges Achteck, jede Seite mit gleichmäßigen, bis ans Kranzgesims gehenden Bogenöffnungen, in den Diagonalen Halbkreisnischen, das Chorquadrat abgetrennt für sich. Dort überragt im Größenverhältnis von unterem und oberem Raumteil der erste, hier herrscht Gleichheit.

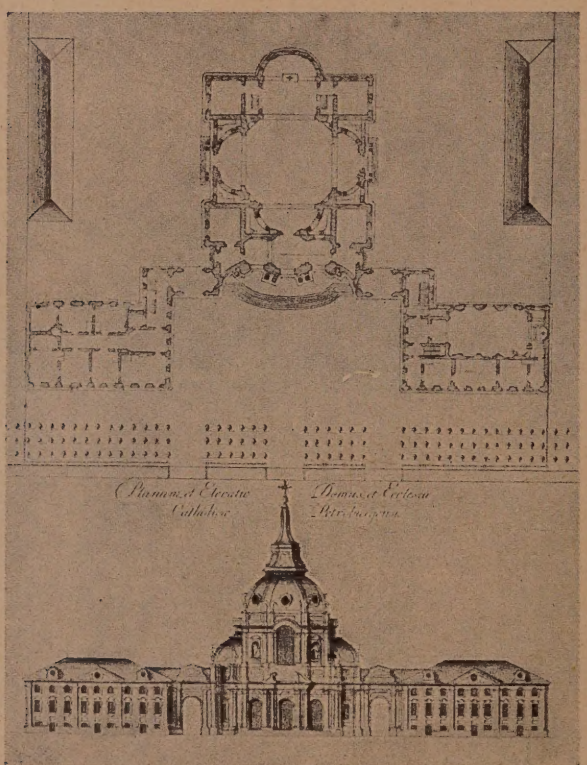
Ebenso wird das griechische Kreuz mit Kuppel auch jetzt verwendet, vor allem für Kapellen. So die Capp. del Sacramento am Dom in Città di Castello Ende des 17. Jhhs. von Barbioni, die Capp. Corsini am Carmine in Florenz 1670—75 von G. Silvani, Mosaikboden 1683. Bernini übernimmt das Kreuz in mächtigen Abmessungen für den Dom in Castelgandolfo 1660, der Hauptaltar steht hier in der Mitte. In reicher Durchbildung erscheint es in der Capp. Cibo an S. M. del Popolo in Rom (Abb. 54) von C. Fontana, als Kapelle des linken Seitenschiffs an S. Giovanni in Lucca um 1710 von Martinelli usw. Entscheidend ist hier, wie der Raum durch Behandlung seiner Flächenbegrenzung als Ganzes genommen wird. Endgültige Schlüsse daraus können erst weiter unten gezogen werden. Man bemerke aber schon hier, wie die Kuppel den Raum durch Schlankheit und meist nur reines Oberlicht — besonders schön in Castelgandolfo — nach oben hebt, nach oben auch

57. Bologna, S. Luca (Phot. Emilia)



58. Rom, S. Agnese

die Farbenskala bedeutend lichter wird, wie ein starkes Kämpfergesims diesen Kuppelraum für sich abteilt, wodurch die Raumkurve eine besondere Ausschwingung bekommt. Wie andrerseits der Tambur nicht als solcher von der Kuppelwölbung abgetrennt wird, sondern die Umrahmungen der Fenster sich in die Gewölbesegmente hineinschwingen und allgemein der plastische Reichtum nach oben sich vermehrt. In der Cibokapelle (Abb. 54), die die Ecken in Bündel von braunen Freisäulen und schwarzen Pilastern vor grauer Wand, alles aus Marmor, auflockert, scheint das Gegenteil der Fall: hier ließ die enorme technische Leistung der polierten Wölbungsflächen es zu nichts Weiterem kommen. Dagegen gibt noch Borella für die Madonna del Monte in Vicenza 1668 das griechische Kreuz einem Quadrat eingestellt, also mit kuppligen Eckräumen. Eine völlig renaissancemäßige Lösung, über die auch der innere und äußere plastische Dekor nicht hinwegtäuschen kann.



59. Petrograd, Kirchenentwurf von Trezzini*

Reicher entfaltete sich diese Kreuzanlage durch Anfügen von Halbkreisapsiden in SS. Martina e Luca in Rom (Abb. 56, 118) 1635—50 von Pietro da Cortona, der seinen Hauptruhm der dekorativen Architektonik und Malerei verdankt. Die Flächen werden hier zu drei Reliefschichten aufgelöst: Säulen und Pfeiler, deren Hintergrundfläche, diese in den Apsiden vertieft mit eingestellten Säulen. Zwickel und Kuppel sind plastisch reich dekoriert, ein weiterer Raumrhythmus entsteht dadurch, daß auch die Apsidenwölbungen eine der Kuppel gleiche Reliefdekoration — Kassetten wie im Wirbel durcheinanderziehend — zeigen, während das Tonnenstück dazwischen glatt gehalten ist. Sehr starke Gurtbögen, die dieses von Kuppel und Apsis trennen, machen darauf aufmerksam, daß räumlich einheitlich wirkende Arme aus verschiedenen Raumabschnitten zusammengeschweißt sind. Man fühlt das Einzelne und löst es doch sofort in die Einheit auf.

S. Agnese in Rom (Abb. 58, 122), beg. 1645 von Girol. Rainaldi, fortgeführt 1653—57

von Boromino, voll. durch Carlo Rainaldi (Fass. Abb. 122), erhält eine bemerkenswerte Erweiterung der Seitenarme.

Der Hauptraum zeigt als Grundriß ein an den Ecken abgeschrägtes Quadrat, Nischen mit Nebenaltären in den Schrägen, vier gleiche Arme mit hohen, über den Kämpferarchitrav hinausgehenden Bogenöffnungen, die den Tamburring tragen. Die Seitenarme erhalten nun eine Erweiterung durch Halbkreisapsiden, deren von Oberlicht ohne Laterne erhellte Halbkuppel hinter dem Architrav hochsteigt. Die strahlende Helligkeit dieses Raumes gegenüber dem matt erleuchteten Hauptraum läßt die Raumkurve dort hineineilen. Sie muß unter dem Architrav hindurchkriechen, verliert sich dann einen Augenblick ins Unbestimmte, gleichsam wie ein schwebender Klang verschwindend, und sinkt dann erst langsam an der Wandung wieder. Diese Erweiterung dürfte auf Boromino zurückgehen. Neu ist einmal das Auftreten solcher Raumteile in der Raumgruppe, über die selbst der architektonisch Geübte sich nicht gleich Rechenschaft geben kann, da er nur durch Eintreten in diesen Raum von der besonderen Wölbungs- und Beleuchtungsart hinter dem gleichmütigen Architrav sich Klarheit zu schaffen vermag. Neu ist weiter das momentane Aussetzen der Raumkurve, die, unter dem Architrav hindurchkriechend, plötzlich von Füllen des Lichts aufgelöst wird. Dieses Aussetzen der Raumkurve hat in einer Zeichnung seine Parallele in der Art, wie der Kohlestift plötzlich die Linie fahren läßt und den Umriß einer Figur nicht mehr sauber von der umgebenden Papierfläche abtrennt. Früher hätte man über das Oberlicht eine Laterne gesetzt oder ihm doch einen so derben Rahmen gegeben, daß dieser alles zurückhielte. Ähnlich gibt S. Giorgio maggiore in Neapel beg. 1640 von Fansago die halbgedeckte Einsicht in den Seitenraum der Kuppel. Einer Straßenkorrektion wegen ist die Kirche Rudiment.

Endlich der edelste Zentralbau dieser ganzen Zeit: die Superga bei Turin (Abb. 126), 1717—31 von Juvara als Dankkirche für die Errettung Turins aus französischer Belagerung erbaut. Und die vollendete Reife dieser Lösung wird begreiflich, wenn man erfährt, daß Juvara sich ein Jahrzehnt mit diesem Baugedanken getragen hat. Bereits bei seiner Aufnahme in die Accademia di S. Luca in Rom 1707 hatte er den Entwurf zu einem mächtigen Zentralbau vorgelegt (Abb. 125, Original im K. G. M-Berlin, Hdz. 1156/57), der einen der interessantesten baugeschichtlichen Vergleiche gestattet.

Quadrat mit abgeschrägten Ecken, in den acht Ecken dunkle Säulen vor hellem Putz eingestellt. Die Hauptseiten öffnen sich in hohen Tonnenbogen zu Eingang, Altarräumen und Chor. An den Abschrägungen Kapellchen mit Kreiskuppel und ovaler Laterne, gegen den Mittelraum sich öffnend unter geradem Sturz, der die Bogenkämpfer der Hauptseiten miteinander verbindet. Über diesen Stürzen wieder Coretti kreuzgewölbt. Es folgt der Tambur mit leicht in die Wand eingedrückten Freisäulen und acht gleichgroßen Fenstern, von diesen die über den Tonnenbögen reich, die anderen einfach gerahmt, endlich ihr plastischer Rhythmus in den Kuppelgurten fortgesetzt. Der Chor mit Kuppel gleicht einem griechischen Kreuz mit ganz kurzen Armen und nochmaliger Erweiterung durch den Apsisraum. Den einen Arm bildet die Bogenöffnung gegen den Hauptraum. Da man diesen Teil also bei Auseinanderlösung der Raumgruppe zweimal nötig hat, ist hier eine Raumverklammerung eingetreten. Ausgewogen wird dieser tiefe Chorschluß für die Vorstellung durch den Raum der Kirchenvorhalle.

Die Kirche über längsovalem Grundriß ist bereits vom Frühbarock ausgebildet (S. 43). Die Beispiele dafür mehren sich jetzt. Als Längsoval mit je zwei rechteckigen Seitennischen auch die Kirche des Collegium de propaganda Fide in Rom 1666/67 von Boromino an Stelle der 1634 von G. L. Bernini geplanten. Vier Flachnischen über Kreuz zeigt die kleine, ihrer einheitlich dekorativen Ausstattung wegen sehr beachtenswerte Capp. al Monte di Pietà in Rom, Anfang des 18. Jhhs. von Bizzaccheri. Eine späte Anlage S. Trinità in Via Condotti in Rom (Taf. III, 423) 1741 von dem Portugiesen Rodriguez und dem Spanier Hermosilla.

Auch der Rhythmus der Wandgliederung der oben genannten S. M. in Monte Santo in Rom (Taf. III, 404), beg. 1662 von C. Rainaldi, voll. von Bernini 1678, bietet nichts Neues. Wohl aber sind hier zum erstenmal die großen Bogenöffnungen des Eingangs- und Chorintervalls über das Kuppelkämpfergesims hinweggeführt: der Nischenraum dringt so in den Kuppelraum ein, beide Raumkörper durchflechten sich.

60. Bologna, Chiesa della Vita (Phot. Poppi)

Croce Rossa in Mailand hat seitlich je zwei Tonnennischen, zu Seiten des Eingangs- und Chors kleinere Nischen für Eingänge, darüber Coretti. Der Chor bekommt eine querovale Kuppel. Hier ist der Wölbungskörper des Hauptraums durch sechs mächtige und vier den Eingängen entsprechende kleine Stichkappen ausgeschürft. Es entsteht ein sechsstrahliger Stern mit vier nochmal eingekerbten Armen. So energisch ist das Mittel der Stichkappe, den Wölbungskörper plastisch zu erregen, noch nie verwandt worden. Da außerdem die großen seitlichen Stichkappen sich ihrem Gegenüber im Winkel zuwenden, vermag das Auge sie nicht mehr als Ergebnis einer Tonnendurchschneidung aufzufassen, die Formvorstellung kompliziert sich.

Ein Rechteck mit abgeschrägten Ecken als Grundriß und Ovalkuppel, großen Nischen auf den Seiten, kleinen Räumen mit Coretti darüber auf den Abschrägungen, zeigt die Chiesa della Vita in Bologna (Abb. 60), Umbau 1688 von Bergonzoni, Kuppel erst 1787 von Tubertini. Den Chor bildet ein Rechteck mit querovaler Kuppel, die Altarwand wird durch ein perspektivisches Architekturbild zu einem weiteren Kuppelraum mit Nebenräumen umgedeutet. Gurlitt weist mit Recht hier auf die ähnliche Lösung der Karl Borromäuskirche in Wien 1716—37 hin, wenn auch ein kausaler Zusammenhang zwischen beiden Bauten kaum bestehen wird, auch dort das Kuppeloval im Verschneiden der Nebenräume eine andre Bedeutung bekommen hat. Hier aber einzig ist, daß die großen Öffnungen zu Seiten des Chorrechtecks mit den Kapellenräumen an den Abschrägungen vom Auge als ein Raumkomplex genommen werden und so gleichsam eine Klammer für Hauptraum und Chor bilden.

Bei kleinen Oratorien wie Corpus Domini an Piazza Poli in Rom von Gregorini und Sakristeien wie der an S. Agnese in Rom (Abb. 58) erscheint das Oval ohne Nebennischen, immer aber mit Wandgliederung in zwei oder drei verschiedenen Intervallgrößen. Auch Venedig wählt dies bequeme Mittel für seine Saalkirchen, so S. M. della Pietà 1745 von Massari. Ebenso S. Lucia in Padua.

Es erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, für den Hauptraum jetzt auch das quer gelegte Oval zu finden. Wenn man sich aber klar macht, daß auch beim Längsoval durch die großen seitlichen Nischen die kleinere Achse immer eine betonte geblieben ist, daß auch bei quergelegtem Oval der Chor der zielgebende Nebenraum bleibt, so wird man eine Veränderung in der Baugesinnung nicht erkennen können. Nachdem Bernini dies im großen am Platz vor S. Pietro ausprobiert hat (Abb. 172—175), übernimmt er es für sein Spät-

61. Venedig, S. Maria della Salute (Phot. Alinari)

werk S. Andrea al Quirinale in Rom (Abb. 33) 1678. Den rhythmischen Gliederungen der Wand ist bis ins Kleinste ihrer Harmonien nachzurechnen, der Chor setzt, die Ovalkurve nur ausschwingend, als Korbbogen an. Während der Eingang gegenüber sich im hohen Bogen den Architrav durchbrechend öffnet, wird der Architrav beim Chor auf Säulen nur leicht vorgekröpft, hinter ihm, erst beim Näherschreiten und Eintreten in den Chor ganz aufnehmbar, steigt die flache Chorwölbung mit Ovallaternchen auf. Dies Motiv im besonderen konnte sich Bernini von Boromino in S. Agnese absehen (s. Seite 73). In der Kuppel tritt wiederum eine Durchdringung von Fensterzone und Wölbungszone ein. Queroval ist auch der Hauptraum von S. Torpeto in Genua 1731 von A. Rocca. Drei große Nischen in den Achsen haben Korbbogengrundriß, der Chor beginnt sich wieder selbständiger zu machen. Dieser Gegenbewegung der Hauptachse im Oval entsprechend müssen auch Kapellen das Kuppeloval senkrecht zur Schiffsachse stellen. Ein Beispiel dafür die Capp. S. Domenico an SS. Giovanni e Paolo in Venedig 1610 von Tirali.

Im Gesù (Abb. 4) wandte sich jede Kapelle einzig dem Hauptraum zu, denn die vom Altardienst gewünschten niedrigen Verbindungsgänge sind ohne Raumbedeutung. In S. Ignazio (Abb. 5) geht es gleichmäßig von Kapellenraum zu Kapellenraum, das versteckte Seitenschiff entsteht. Die Entwicklung, die so für die Langschiffseitenkapellen eingesetzt hat, sie zu besonderen, in sich fertigen, wenn auch stets vom Hauptraum abhängig bleibenden Raumgruppen machend, läßt sich nun auch für den Zentralbau beobachten. Man wird vielleicht sagen, daß dies ja eigentlich schon in der ganzen S. Pietro folgenden Gruppe erreicht sei. Ein Unterschied ist aber vorhanden, wenn auch seine Vorstellung gewiß Schwierigkeiten macht. Dort wurden alle Raumkurven immer höher steigend nach kurzem Lauf von der übermächtigen Vierungskuppel zusammengebogen. Hier behält die Raumkurve soviel Eigenkraft, um von Nebenraum zu Nebenraum zu gehen, die Zentripetalkraft biegt sie nur um den zentralen Hauptraum zusammen: am Zentralbau entsteht der gleichmäßige Umgang.

Vorstufen dafür finden sich kaum. Das Problem sich klar machen wollen, heißt ohne Schwierigkeit es lösen. Man könnte auf eine kleine Kapelle in Varese zu Anfang des 17. Jhhs. von Bernasconi hinweisen, doch gehören hier die vier Arme des Kreises nicht zum Kreisraum und der Umgang ist eine Ummantelung, ähnlich wie am Tempietto des Bramante von S. Pietro in Montorio. Von entwicklungsgeschichtlichem Wert ist dagegen Il Quartiere in Parma, wo die Nischen an einer Hälfte des Sechsecks sich zu einem kontinuierlichen Umgang zu entwickeln suchen. Die Lösung in S. M. della Salute in Venedig (Abb. 61, 169), für die Baldissera Longhena, selbst für Venedig kein Neuerer, aber ein reich begabtes Talent, im Gegenkampf mit

dem Langhausentwurf von Fracao und Rubertini 1631 den Wettbewerb gewinnt und den Bau bis 1656 ausführt, wenn auch noch einzelnes in der Folgezeit zu tun bleibt.

Ein regelmäßiges Achteck, alle Seiten geöffnet zu kreuzgewölbten Rechteckräumen mit besonderen Altarnischen, die Zwickel zwischen ihnen als freie Räume so gegeben, daß der äußere Umriß wieder ein Achteck wird. Longhena hebt als Vorzug seines Entwurfs hervor: vi saranno sei cappelle con sei altari serrati di colonnelle, con corridore che servirà per andare intorno di cappella in cappella, comodissimo per passare colle Messe senza passare per la Chiesa, d. h. durch den Mittelraum. Der Unterschied etwa gegen den echten Umgang des Aachner Doms 796, bei sehr ähnlichem Grundriß außen aber ein Sechzehneck, besteht darin, daß immer noch die Flügelarme sich besonders herausheben, den Umgang also fortwährend mit dem Hauptraum verklammern. Für die Absicht auf Raumbindung ist die erste Bedingung des Wettbewerbs bezeichnend: che lo spiegamento della Chiesa riesca tale, che nello ingresso l'occhio goda del dominio e della spaziosità di tutta essa: der Chor bildet eine Raumgruppe für sich, aber schon beim Eintritt in die Kirche eilt der Blick bis zur letzten Abschlußwand. Das Gurtgesims, das den zweigeschossigen ersten Kuppelraum teilt, wird, wenn auch ohne unteren Teil für den folgenden quadratischen Chorkuppelraum beibehalten, der ebenso wie der Redentore seitliche Apsiden hat. Hinter dem Altar öffnet sich ein quergelegter, flachgedeckter Rechteckraum.

Als zentraler Ovalraum mit Umgang, in dem durch Teilung die rhythmischen Beziehungen noch kompliziert sind, ist auch die wenig beachtete geistvolle Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme in Rom (Abb. 35, 121) 1744 von Gregorini aufzufassen. In der Behandlung der Detailformen wäre darauf hinzuweisen, wie der Giebel zerspringt und schließlich die Spitzen beider Hälften nach innen kehrt. Das Dreieck bekommt damit zwei Brennpunkte — man gestatte hier diesen unmathematischen Ausdruck — wie die Hyperbel. Ebenso springt auch der Umgang auseinander und gruppiert sich beim griechischen Kreuz innen um die Zentren der Ecken. Ein Beispiel dafür ist S. Giorgio in Modena um 1650 von Vigarani.

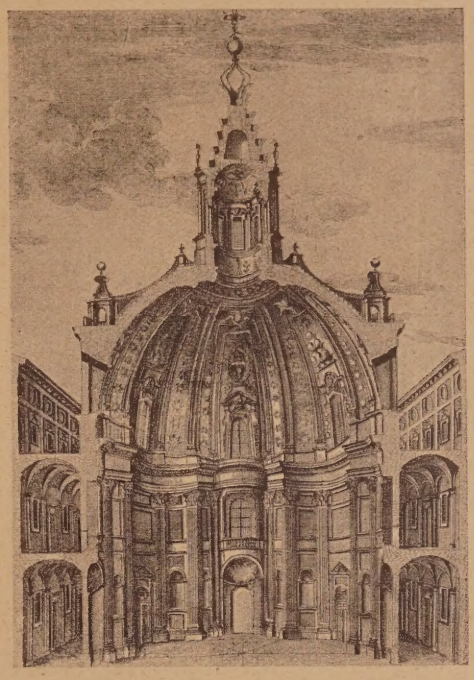
Auf den Wert der Coretti als räumliche und plastische Bindungsmittel ist schon bei S. Trinità in Turin und der Chiesa della Vita in Bologna (Abb. 60) aufmerksam gemacht. Sie treten jetzt immer mehr als raumbereichernde, raumbindende und raumverklammernde Motive auf, indem der gleiche Corettoraum sich gegen zwei verschiedene Haupträume in der gesamten Gruppe wendet. Dem unteren Umgang entsprechend erhalten nun auch sie den kontinuierlichen Charakter von oberen Umgängen, Emporen gleichend. Beispiele für diesen Vorgang finden sich unter den im folgenden genannten Kirchen.

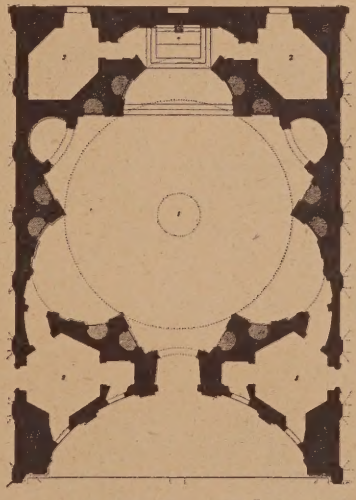
Von der Raumverklammerung kommt man zur Raumverschränkung und Raumdurchdringung. Boromino macht den Anfang mit S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom 1638—40, Dekor Ende des 17. Jhhs. von Contini, und mit der Universitätskirche S. Ivo ebendort (Abb. 62, 63, 120) 1642—60, jetzt Lesesaal.

Leider sind die vorhandenen Aufnahmen von S. Carlo ungenau. Das erste Element des Grundrisses ist eine Raute, mit der großen Achse am Eingang aufsetzend. Im Aufbau sind von dieser Raute nur Stücke aus ihren Seitenmitten übernommen, ihre vier Spitzen sind zu großen Nischen ausgebuchtet. Die seitlichen bilden, wiederum durch den Dekor verwischt, Abschnitte von Ovalen, deren kleine Achse von der Wand bis zum Mittelpunkt der Raute reichen, während die Nischen am Eingang und Chor Abschnitte von elliptischen Figuren sind, die die anderen gedachten Ovale anschneiden. Erst eine genaue Aufmessung der Kernwände, da der Dekor alles kapriziöser macht, könnte genaue Ermittlungen über die Ovalgrößen geben. Das Oval herrscht allenthalben, in der Hauptkuppel, in den Füllungen der Zwickel, im Bodenmosaik. Während nun die Nische überm Halbkreis, deren Halbkuppelwölbung bereits den Scheitel der ganzen Kuppel bestimmt, uns als geschlossene Raumform erscheint, zwingt dieser abgeschnittene elliptische Raumteil uns zu seiner Ergänzung, weil wir nur so über den Kurvenbogen uns klar werden können. Wir spüren damit zwei Körper, die sich durchdringen, nämlich den über der Raute und den über der Ellipse. In der Vorstellung ist hier die Durchdringbarkeit und gleichzeitige Anwesenheit zweier Körper gelöst, die sich physikalisch an den Zwillingskristallen vorstellen läßt. Vielleicht wird man dem Verfasser ein fruchtloses Spintisieren vorwerfen. Nur so scheint ihm aber ein so komplizierter Raum wie der von S. Carlo Vorstellung werden

zu können, der bislang gern als Sonderbarkeit betrachtet wurde, auch wird den Beweis für die Richtigkeit dieser Gedankengänge später Guarini geben. Hinzukommt in S. Carlo eine reiche rhythmische Flächenteilung nach optischen Kurvenlinien auf der Fläche. (Vergl. Nachtrag S. 342.)

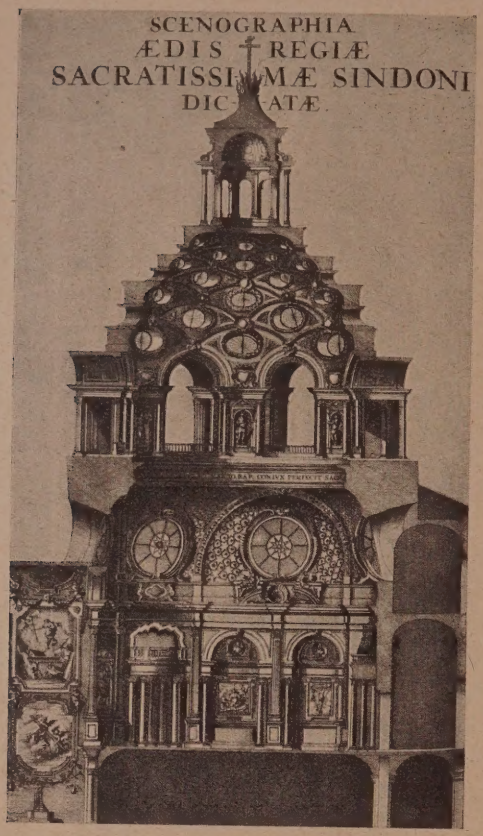
Klarer entwickelt Boromino seine Prinzipien in S. Ivo. Hier durchdringen sich zwei gleichseitige Dreiecke, so daß ein regelmäßiger Sechseckstern entsteht. Während nun die Spitzen eines Dreiecks zu Halbkreiskapellen umgewandelt sind, schlägt der gleiche Kreisbogen an den anderen Spitzen ansetzend in das Dreieck hinein, öffnet den plastischen Körper über sich aber gleich wieder mit einer kleineren Nische und einem Coretto darüber: also sechs Kreise auf Spitzen und Seitenmitten eines Dreiecks. (Vergl. Nachtrag S. 342.) Die restlichen Abschnitte des einen Dreiecks, die Flanken der großen Halbkreiskapellen erhalten noch kleinere Nischen für Figuren. Der Abschnitt gibt dann das Grundmaß für die Intervallrhythmik zwischen den wandgliedernden Pilastern. Auf der Kuppelwölbungsfläche setzt sich dieser Rhythmus in seiner Teilung fort, ebenso aber werden auch hier noch die sechs Kuppelsegmente abwechselnd leicht konkav oder mit mittlerem, konvex vorspringendem Abschnitt gegeben. Erst der Laternenausschnitt zeigt ein Sechseck nur aus Konvexbögen. Selbst wenn man die sich durchdringenden Dreiecke als sechsstrahligen Sternraum auffassen will, bleibt doch stets der Eindruck von dem nachträglichen Wegschneiden dreier Ecken bestehen und zwar durch Körper, die den großen Kapellenräumen gleichen, aus der räumlichen aber in die plastische Sphäre überführt sind: der Raumkörper wird also von einem plastischen Körper durchdrungen, den die Vorstellung sogleich zum Zylinder ergänzt.

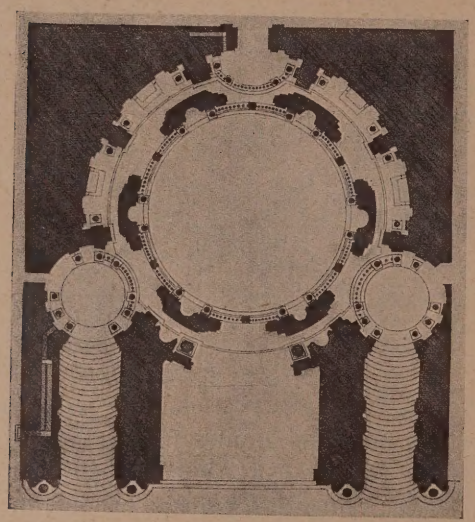




62. 63. Rom, S. Ivo

Ein Nachgeben dieser Gesinnung ist es, wenn jetzt Altarnischen nicht mehr regelmäßige, ganze oder doch in sich abgeschlossene Teile wie Quader oder Halbzylinder geben, sondern Abschnitte, deren Linien zur Ergänzung zwingen: im Grundriß mehr oder weniger große Teile des Kreisbogens, der Ellipse. Dies wird namentlich für Langhausbauten von Bedeutung werden. Arme aus solchen Teilbogen zeigt u. a. S. M. di Belvedere in Città di Castello 1669—84 von Gabrielli. Auch hier kann die Raumform noch weiter kompliziert werden, wenn dieser Bogenteil selbst wieder unvollständig wird durch Abtrennung eines Segments, dessen Sehne dann die Altarwand bildet. So ist zu verstehen die Kreuzarmbildung der Madonna di S. Luca (Abb. 57) auf dem Monte della Guardia bei Bologna 1723—57 von C. F. Dotti. Eingangsarm und Chorarm, letzter mit besonderem Altarraum, benutzen die starke Krümmung eines Ovals, sind also tiefer wie die Seitenarmnischen mit der geringeren Ovalkrümmung. Eine genaue Messung dürfte die Gleichheit der vier ins Ganze ergänzten Ovale und ihr gegenseitiges Tangieren ergeben. Die Kapellenöffnungen zu Seiten der tieferen Arme stehen mit den flacheren in Verbindung, doch ohne räumliche Bewertung. Der Außenumriß der Kirche bildet dann wieder ein Oval, die Kurve der Vorhalle bestimmend (Abb. 123), der Chor tritt über das Oval hinaus. Ähnlich, doch





64. 65. Turin, Capp. della S. Sindone

einfacher komponiert SS. Pietro e Paolo in Ceriana mit ovaler Hauptkuppel.

Die letzte Folgerung dieser Vorstellungsreihe zieht Guarini in der Cap. della S. Sindone oder SS. Sudario in Turin (Abb. 64, 65) 1657—94, und in S. Lorenzo (Abb. 66—68) ebendort, beg. 1634, von Guarini 1666 übernommen, wenige Jahre nach seinem Tode 1687 abgeschlossen.

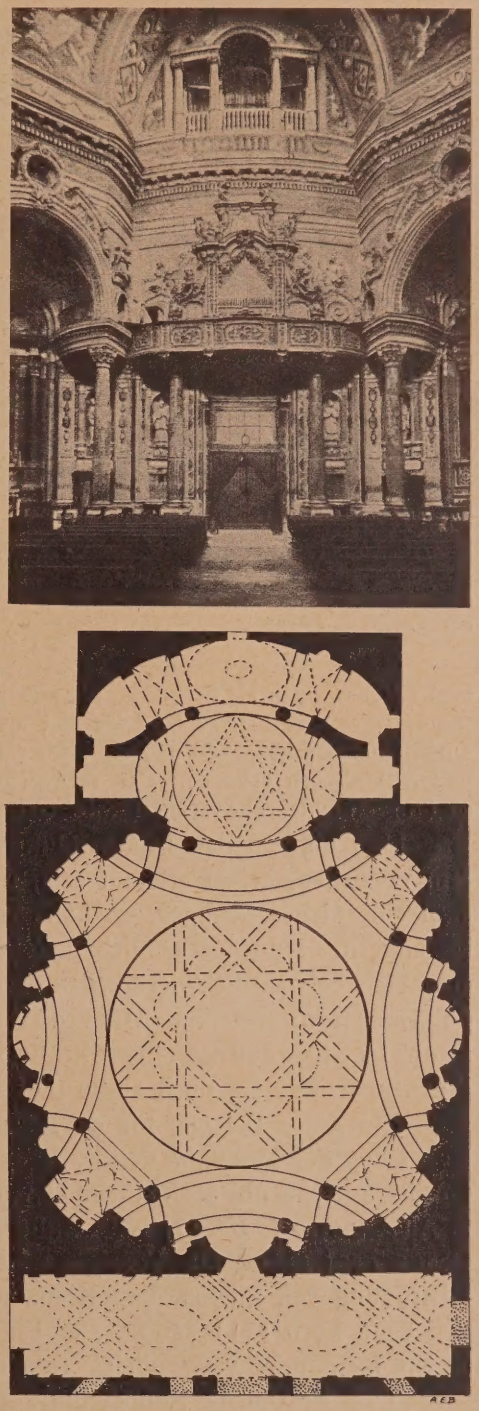
Guarini hat uns in seiner Architettura Civile, die 1737 in Turin erschien, ein Werk hinterlassen, das sich auf Vitruv, Palladio und Vignola zu gründen wünscht, discretamente meint er aber doch gleich, „che si possa e correggere qualche regola antica ed aggiugnere qualche altra". Damit schreibt er nieder, was auch Michelangelo für sich in Anspruch genommen hat. Während aber jener als Bildhauer seine Freiheit nutzt, sucht Guarini nach Regeln und findet sie in der Mathematik: „Architettura dipenda della Matematica". Als Grundlage allen Bauwesens gibt er dann in Folgendem eine eingehende mathematische Abhandlung, in der insonderheit die Konstruktion von Kurven ausführlich besprochen wird. Den Tafeln folgen weiter ohne Erläuterung eine Anzahl von Bauten und Entwürfen Guarinis, die für das architektonische Körperverständnis jener Zeit von größtem Wert sind und jene gegenseitige Durchdringung von Raumkörpern und Raumkörpern, plastischen Körpern und plastischen Körpern, endlich Raumkörpern und plastischen Körpern im einzelnen angeben. Und dabei warnt der gleiche Guarini, der uns in Regionen kompliziertester Raumvorstellungen entführt, vor phantastischem Spiel: „L'Architettura però pensa alla sodezza dell'opera, onde non può liberamente fare quanto la Prospettiva inventarsi" — was vielleicht direkt gegen die Bologneser Perspektivenmaler gesagt ist.

Wir haben es hier nur mit den ausgeführten Bauten zu tun, wobei an das gelegentlich des Baus von S. Trinità Seite 42 Gesagte erinnert werden darf.

Die Capp. della S. Sindone liegt in der Achse hinter dem Chor des Turiner Domes. Man steigt auf zwei Treppen rechts und links vom Chor zu ihr empor in je einem Lauf, jedoch ist die Tonne darüber zweimal durch Wulstbogen unterbrochen, die an den Wänden von Pilastern aufgenommen werden. Der Raum wird damit in einzelne Abschnitte zerlegt, die besonderes Oberlicht erhalten. Der Lauf endigt in einem Kreisraum. An seinem Rand stehen dreimal drei Freisäulen, die Aufsatzstellen für die Gurtstreifen abgebend, die die Decke in gleichseitigem Dreieck aufteilen, weiter dann den mündenden Treppenlauf, den Eingang zur Sakristei

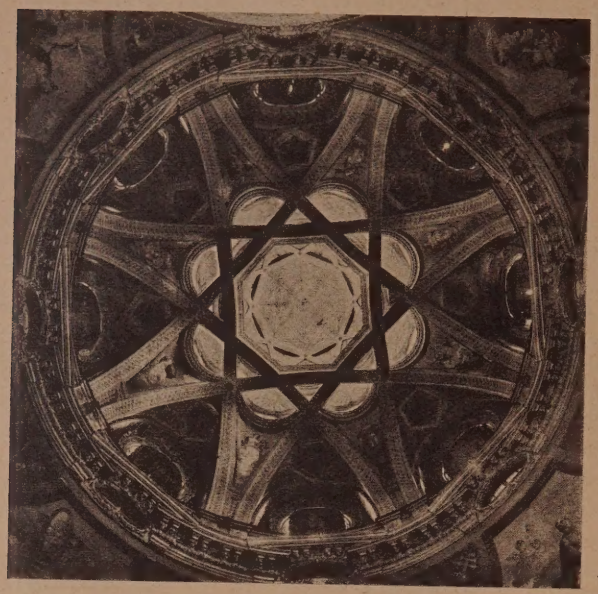
und den zum Hauptraum in Beziehung bringen. Dieser Hauptraum erhebt sich über einem Kreis, in dem die Vorraumkreise einschneiden und zwar ins Plastische übersetzt als Teil eines Monopteros. Von der Wandfläche des Hauptraumes schneidet jeder ein solches Stück heraus, daß er pilastergefaßt ein Neuntel des Hauptkreises einnimmt. Diese Neunteilung ist dann durchgeführt, zur Symmetrisierung erscheint zum drittenmal der monopterosartige Einbau als Nebenzugang. Die den kleinen Kreisen eingeschriebenen Dreiecke geben mit ihren vom Hauptraum abgewandten Spitzen zwei Punkte des gleichseitigen Dreiecks an, dem die Kuppel des Hauptraumes eingeschrieben ist. Abschnitte dieser Dreieckseiten, immer $^2/_9$ der Hauptkreiswand als Nischen mit modernen Grabmalen unter sich zusammenfassend, werden zu Bogen, die die Kuppel tragen, während die Zwickel über den Monopterosabschnitten erscheinen. Kuppelbogen und Zwickel treten nun wieder für das Auge in Beziehung durch Aussetzen mit gleichen Kreisfenstern. Guarini geht damit zur Sechsteilung über, die nun auch für die sechs Nischen der Tamburfenster beibehalten ist. Man stelle sich vor, welche unendlichen Verschlingungen der optischen Führungslinien auf der Fläche schon jetzt erreicht sind. Dabei herrscht gegen eine gewissenhafte funktionelle Durchleitung der Pilaster unten gänzliche Abneigung. Wir machten ja entgegen der üblichen Anschauung auf das Verschwinden des Funktionellen schon im Frühbarock aufmerksam (S. 60) und erbringen hier den deutlichen Beweis. Wogegen man noch zu Brunellescos Zeit ganz gotisch über Berechtigung von Säulen mit Bogen herumklügelte. Zwischen den Tamburfenstern erscheinen kleine, vorquellende Ädikulennischen. Dann kommt die Kuppelwölbung: Korbbogen springen von Scheitel zu Scheitel der Fensternischenbogen über, dann von Korbbogenscheitel zu Korbbogenscheitel andere. Dies wiederholt sich sechsmal bis zur Laterne. Endlich noch ein Letztes, um die plastischen Bogenkörper miteinander zu verschränken: der Bogenkörper bricht in seiner Mitte auseinander und biegt ohne Absatz höhersteigend zum folgenden Bogenkörper um. (Der Stich von Blaeu, Theatrum Pedemontii 1682, hier ungenau.) Der Erfolg ist, daß die schon durch die Korbbogen plastisch aufgelöste Kuppelfläche zum Hochschlängeln in lauter Wellenlinien gebracht wird: völlige Durchdringung des Kuppelraumkörpers mit plastischen Körperchen ist erreicht.

Sicher hat Guarini für diese Gewölbebildung in Sizilien, wo er jung in Messina wahrscheinlich die 1908 im Erdbeben untergegangene Kirche S. Gregorio baute — wir haben sie nicht mehr gesehen —, Anregung an arabischen Wabengewölben gefunden, ihre Konstruktion und auch ihre Vorstellungsform ist im Prinzip jedoch eine andere. Auch genügt ein Blick auf die mathematischen Konstruktionen Guarinis, um die geistigen Keime dieser Bildung zu finden.



66. 67. Turin, S. Lorenzo * Guarini um 1666

Bei S. Lorenzo (Abb. 67) — die Abbildung bei Gurlitt ist ungenau, in den Handbüchern aber so oft wiederholt, daß man glauben möchte, es habe sich Keiner nach ihm bemüht, zur Vorstellung dieses Raumes zu gelangen — ist die Grundform ein Quadrat, von dem aber kaum noch etwas erhalten ist. Dies Quadrat ist auf den Seitenmitten ausgehöhlt, darüber aber quillt die Wand konvex vor, gleiche Körper quellen in den Ecken vor, die dann in der Mitte abgeschliffen werden



68. Turin, S. Lorenzo (Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

und sich wiederum zu Altarnischen auftun. So entsteht mit konkaven Seiten, vier davon leicht abgeschliffen, ein Achteck, das deutlich durch das Kämpfergesims umschrieben wird. Über dieses Kämpfergesims stoßen Tonnen, die sich über den Altarnischen auf den Seitenmitten wölben, hinweg. Ihre Scheitel sind Ansatz der Kuppel. Über den Eckabschnitten bilden sich Zwickel. Für die Kuppel selbst spannen sich Rippen von acht Ansatzstellen, jedesmal zwei überschlagend. Zwischen deren äußeren Winkeln im Kuppelfuß liegen Ovalfenster. Die Laterne bildet ein Achteck mit den Spitzen der im Rippenstern entstehenden beiden Quadrate und konvexen Seiten (vergl. Nachtrag S. 342). Der Chor ein Queroval mit mittlerer Rundkuppel. Im Scheitel der seitlichen Buchtungen des Ovals unten Beträume, darüber Coretti. Auf der Rückseite öffnet sich das Oval noch einmal gegen einen Tonnenraum mit mittlerer Ovalkuppel, der sich halb um das Oval herumlegt: Deckung zunächst unbestimmter Raumformen.

Der dritte große Bau in Turin, an dem Guarini Anteil nimmt, ist S. M. della Consolata. Er ist ein Konglomeratbau, in dem ein großer querovaler Raum, dann ein Sechseckraum aufeinanderfolgen, wobei sich Ovalräume an die Seiten des Sechseckraums legen. Seit 1679 baut Guarini an ihm, Juvara wölbt über dem Sechseck 1703 die Kuppel, ein Umbau findet schon 1836 und ein noch einschneidenderer 1904 statt, wobei die kleinen Ovalräume Laternen und Altarnischen erhalten. Der verwickelten Baugeschichte wegen hat der Bau geringere Bedeutung für die Stilgeschichte. Die veröffentlichten Grundrisse ungenügend. Über S. Filippo in Casale (Abb. 78) s. unten.

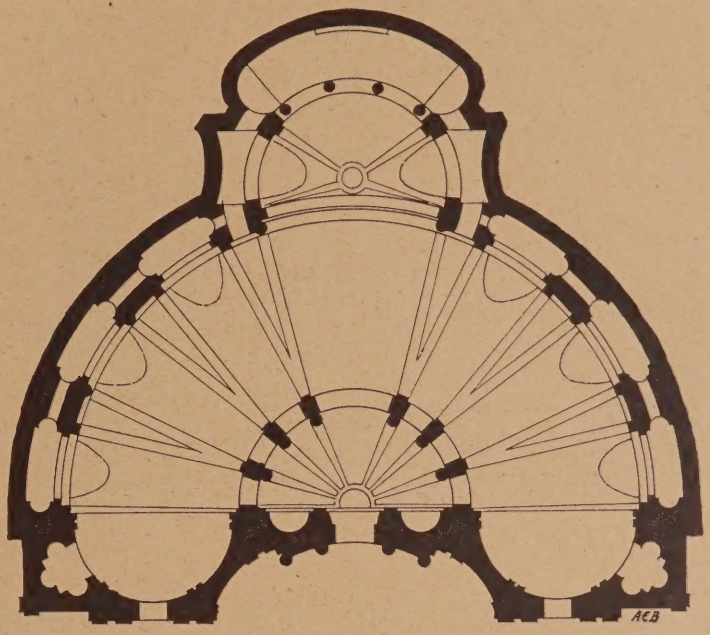
Und nun zu den Bauten Guarinis eine Schlußbemerkung. Unsere Aufgabe könnte mit dem Verstehenmachen erledigt sein, und das persönliche Urteil könnte unterbleiben. Wünscht man ein solches dennoch, so kann gesagt werden, daß wir die Vorstellungskraft Guarinis bewundern, es auch erziehlich halten, diesen Vorstellungen nachzudenken. Vor allem mache man sich bei den Schwierigkeiten des Nachdenkens klar, was es bedeutet, diese Räume produktiv sich vorzustellen. Mit Guarini erreicht die italienische Barockbaukunst ihre höchste Steigerung. Sein Einfluß auf die Baukunst des deutschen Rokoko ist außerordentlich gewesen, doch sollte dort selbst der Italiener noch übertroffen werden.

Ein gutes Beispiel für die Raumverklammerung aus dieser Zeit bietet der 1680 erweiterte Chor der Madonna della Steccata in Parma, ein Beispiel für Raumverklammerung durch Coretti, gleichzeitig absichtliche Unvollkommenheit in der Bildung der Raumkörper S. Lorenzo in Alessandria (Abb. 77) von Ghillini, Rocca oder Alfieri? Die Erinnerung an S. Torpeto in Genua liegt nahe. Die Vorstufe wäre auch hier einfache Bindung, wie sie etwa in Zusammenfügung von lateinischem Kreuz und gestrecktem Achteck die Chiesa del Carmine in Lecce von Cino noch 1711 zeigt. Der bedeutendere Barockarchitekt hat dies Nebeneinander längst in ein Ineinander verwandelt.

Das seltsamste Raumgebilde bringt Alfieri mit S. Giovanni Battista in Carignano (Abb. 69), beg. 1756, zustande: Ein Pfeilermonopteros mit großer Ringtonne umgeben, dies alles aber halbiert und die Ringtonne mit Apsiden abgeschlossen. Dann in der Mitte des Ringbogens sich der Chor als Zweidrittelоval öffnend, durch seine in Säulenstellung geöffnete Rückwand den Blick in einen Umgang freilassend. Trotz der späten Entstehung ist damit das Äußerste erreicht: Nicht nur sind nach Vollendung verlangende Nebenräume gegeben,

sondern sogar der Hauptraum ist nur noch Teil eines zu ergänzenden Ganzen. Die Raumkurven irren umher, sogar der Rhythmus scheint verloren, alles um einer stereometrischen Vorstellung willen. Man muß sich die Kirche von der Chorseite außen ansehen, um zu merken, was diese mathematische Spielerei zudem an konstruktiven Opfern gekostet hat.

Zum Schluß mag die Frage gestellt werden, ob sich außer den Kuppelbildungen des Guarini jene Raumverschlingungen und Durchdringungen der unteren Zonen auch sonst noch im Kuppelraum bemerkbar machen. Sie ist mit ja zu beantworten. Am leichtesten arbeitet hier die dekorative Malerei.



69. Carignano, S. Giovanni Battista *

Ein direkter Weg führt von Mantegna, Giulio Romano, Correggio zu der oberitalienischen Perspektivmalerei. Beschränkt durch die Themastellung vorliegender Arbeit und die Unmöglichkeit, das Gebiet dekorativer Architekturmalerei auch nur in Umrissen zu skizzieren, seien einzig besonders bemerkenswerter Züge wegen genannt die Kuppel der SS. Annunziata in Genua 1635—38 von Ansaldo: verschiedene Architektursphären mit Wolken umquollen, ein Riesentheater für den Actus Conceptionis. Ferner die Fresken in Schiff und Kuppel des Gesù in Rom 1668 von dem Genuesen Gaulli, genannt Bacciccio, das in der Madonna di S. Luca in Bologna, die eigenartig barock ausgemalte gotische Kapelle an S. Petronio ebendort und die letzte linke Kapelle an SS. Annunziata in Florenz von 1746, da die Beispiele zumal in Bologna und Rom bekannter sind. Bei der Chiesa Nuova in Perugia öffnet sich unter plastischen Zutaten die Laterne der Kuppel als Wolkenloch und man sieht in immer tiefere Wolkenschichten hinein. Dargestellt auf der ganzen Kuppel ist die Krönung Mariä.

Die nicht nur illusionistische Raumlösung beginnt mit der plastischen Lösung der Kuppelflächen. Alles in einem himmlisch-orgiastischen Quirl von Engeln und Putti der Berninischule aufgelöst in der oval gewölbten Capp. Francesco Feroni an SS. Annunziata in Florenz 1692 von Foggini (Abb. 70). Dann erscheint statt der Laterne eine weite Kuppelöffnung, die den Blick frei läßt in einen lichten oberen Raum. In der Capp. di S. Cecilia an S. Carlo ai Catinari in Rom um 1685 von Gherardi quellen aus den Wänden um die architektonischen Glieder schwere Draperien, Engel und Putti. Es folgt die Ovalkuppel und in ihr ein großer Ovalausschnitt mit Balustrade umgeben, auf der vier nackte Engel hocken, und die Einsicht in einen strahlend erhellten Rechteckraum. Man bewundert zumindest die Gewandtheit des Bildhauers, solche Figuren von unten in einer Kirche ohne Unanstand überhaupt sehbar zu machen. Giulio Romano allerdings gab einst im Pal. del Tè damit malerisch für seinen Fürsten lauter kokette Dinge. Verschiedentlich Ähnliches in Treppenräumen.

In der Wiener Hofbibliothek befindet sich eine Zeichnung für eine Gewölbedekoration mit einem Oval in der Mitte. Auch dieses ist von einer Balustrade umgeben, auf der Putti hocken, die ein Mittelfeld mit dem Colonnawappen tragen. Egger setzt sie Ende des 16. Jhhs.,

70. Florenz, Capp. Feroni (Phot. Alinari)

findet aber keine Parallele. Deutlich ist der Einfluß von Michelangelos Sixtinadecke zu spüren. Die plastische Ausführung zeigt die Capp. Avila des linken Seitenschiffs an S. M. in Trastevere in Rom (Abb. 71, 72) von Gherardi um 1680, wo der Kuppelring zur Balustrade umgedeutet ist, vor der Engel schweben, die einen Monopteros tragen. Dieser schiebt sich in den lichten Raum über der Balustrade ein, d. h. ein plastischer Körper durchdringt den Raumkörper.

Wie verhält sich nun der Langhausbau gegenüber dem Streben, über Raumbindung hinaus Raumverklammerung, Raumdurchdringung darzustellen?

Zunächst halten sich auch die ganze Zeit des Hochbarocks hindurch die alten Typen, vor allem der des Gesù, in zahlreichen Beispielen fast unverändert. Vielleicht steigen die Raumproportionen etwas, vielleicht öffnet man nach dem Vorbild S. Ignazios ein wenig mehr die Kapellen zueinander oder sucht durch Wandbildung und Einbauten die Wand durchzulockern. Von diesem alten Stamm seien daher nur wenige Schößlinge genannt, die in der Folge noch nach anderer Richtung interessieren werden:

S. Niccolò da Tolentino in Rom 1614 von Francesco Buzio, S. Antonio dei Portoghesi in Rom 1652 von Mart. Lunghi d. J., die Theatinerkirche S. Cajetan in München 1663—75 von A. Barelli. Gern läßt man die Sänger- und Orgelbalkone als reichgestaltete plastische Körper in den Raumkörper eindringen. Man wird in der Zusammenstellung des Orgel- und Sängerbalkons über dem Eingang von S. M. della Vittoria in Rom (Abb. 73) die Körperdurchdringungen barocker Fassaden finden, nur daß diese sich in den unbegrenzten, unempfindlicheren Außenraum hineindrängen, während hier der Innenraum stark beeinflußt wird. Ebenso sind dort der Altar der Teresa von Bernini 1646 und der gegenüberliegende von Guidi als eindringende räumlich-plastische Körper zu bewerten. In der Chiesa del Corpus Domini in Bologna, die einen letzten Nachklang Tibaldischer Raumbildung zeigt und deren Wanddurchbildung im Folgenden besprochen wird, erscheint ein reicher Orgelbalkon im linken Querarm.

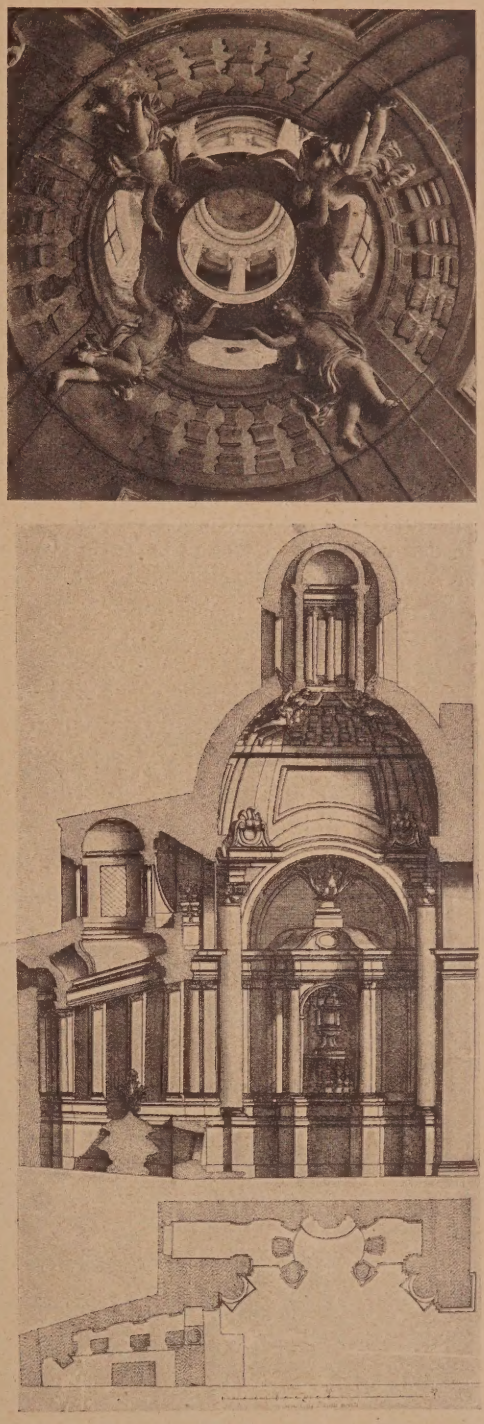
Vor allem in Venedig erinnert das meiste, was diese Stadt im 17. Jhh. an Bauten vorstellt, an alte Bekannte. So Gli Scalzi seit 1646 von Longhena, Fass. 1683—89 von Sardi, S. M. Zobenigo oder del Giglio 1680—83 von Sardi, Fass. von Benoni, beides Saalbauten mit seitlichen Kapellen, die mittlere etwas größer gebildet. Eine Warnung übrigens, reiche Barockbauten schlechthin mit malerisch zu bezeichnen, denn in allem, was malerisches Vermögen angeht, setzt Venedig die großen Traditionen fort, ohne etwas nach dieser Richtung in der Architektur zu leisten.

Der Barock, der Raumkörper gegenseitig sich durchdringen läßt, faßt nun den Hauptschiffsraum als Ergebnis sich durcheinanderschiebender Raumkomponenten auf. Für den einen Raum im Gegensatz zur Raumgruppe können diese erstrebten räumlichen Funktionen, denen

gleiche in der Plastik entsprechen werden, zunächst nur in der Projektion auf der Wand ausgedrückt werden. Das reichste Beispiel dafür ist schon mit der Capp. della S. Sindone (Abb. 64, 65) genannt. In dieser Weise geschieht auch die Umdeutung des einschiffigen Kircheninnern.

So die Umwandlung der Basilica di S. Giovanni in Laterano in Rom 1547—50 von Boromino. Die funktionellen Eigenschaften der Gliederungen in bezug auf die Kassettendecke sind fast null, dagegen wird die Wand aufgeteilt im Wechsel von zwei verschiedenen Intervallen, die zwar durch Gesimsleisten miteinander verbunden werden, deren Füllungen und Öffnungen sich aber nach Möglichkeit gegeneinander verschieben: hier hohe Bogenöffnungen, dort niedrigere Ädikulennischen als vorquellende Einzelkörper gegeben, hier Obergadenfenster, die über das Gebälk hinwegstoßen, dort dunkle, unter dem Gebälk bleibende Ovalbilder. Man spürt die Mühe, die Boromino der undankbaren Aufgabe zuwendet, eine alte neutrale Basilikawand mit einem reichen System optischer Leitlinien zu überziehen — capricci, bizzarie stellt Passeri fest —, in der Hoffnung, damit den Raum lebendiger zu machen. Der Erfolg ist auch der, daß der alte basilikale Raumcharakter, jenes gleichmäßige Hinstreben zur Apsis gleich einer Prozession — S. Apollinare Nuovo in Ravenna schmückte die Langwände empfindungsvoll mit einem musivischen Prozessionszug — verloren gegangen ist, der Raum in sich hin und her geschoben wird.

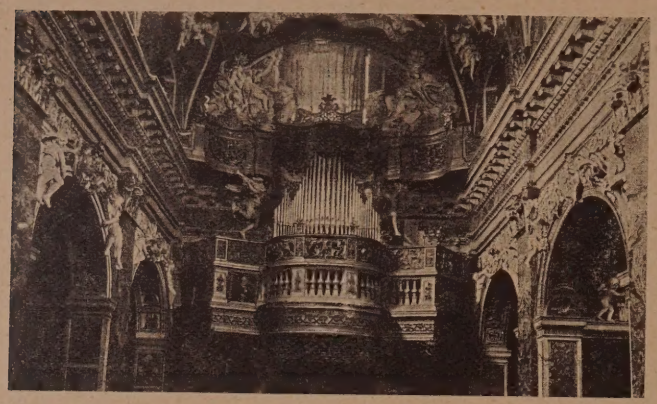
Weil hier der Gegensatz zwischen einst und jetzt sich deutlich zeigt, sind auch andere Umbauten lehrreich. Etwas schüchterner ist die Umbildung des Schiffes von S. M. del Popolo in Rom 1658 durch Bernini ausgefallen. Zwei andere Umdekorationen dieser Zeit, die Chiesa del Corpus Domini in Bologna umgebaut 1688 von Gg. Monti, dekoriert von Franceschini und Haffner, das Schiff der SS. Annunziata in Florenz 1644 von F. Silvani (?) oder B. Franceschini, können sich zwar nicht ganz so revolutionär geben, suchen aber ebenso das einzelne Intervall genügend zu kräftigen, um dem Hauptraum die gleichmäßige Wirkung zu nehmen. Einem saalartigen Raum gegenüber wie SS. Stefano e Cecilia in Florenz, beg. mit der unvollendet gebliebenen Überkleidung der alten Wände 1656, spürt man wohl die Bemühung an, lebhafter zu werden, er kommt aber nicht weit über S. Firenze hinaus.



71, 72. Rom, Capp. Avila (71 Phot. Anderson)

Von den einfachen einschiffigen Kirchen mit Kapellen und Chor ohne Kuppelraum bietet Gesù e Maria in Rom, beg. 1640 von Carlo Milanese, voll. von C. Rainaldi, mit ihrem Chor ein Beispiel für Bildung der Wandflächen aus Abschnitten großer Zylinderkörper, die in der Vorstellung nach Ergänzung streben: Eindringen plastischer Körper in den Raumkörper. Die hauptsächliche Entwicklung geht aber von den seitlichen Kapellen aus.

Guarini hat in Entwicklung des Typs von S. Francesco da Paola seine Kirche S. Filippo Neri in

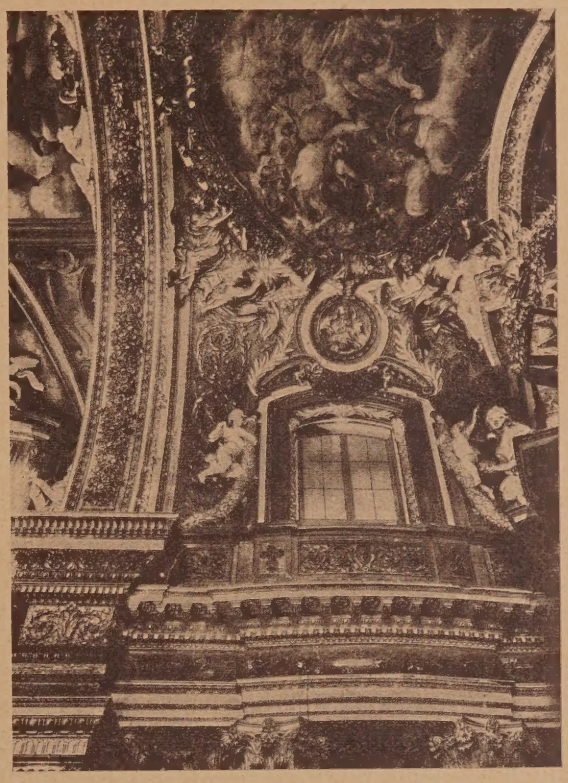


73. Rom, S. Maria della Vittoria (Phot. Moscioni)

Turin noch verhältnismäßig ruhig geplant. Das Gewölbe war noch nicht fertig, als der Bau 1714 zusammenbrach, „per poca solidità", und es möchte das schlechte Gewissen sein, wenn gerade Guarini die sodezza dell'opera in seiner posthumen Veröffentlichung so dringend fordert. Der Neubau durch Juvara reckt alles möglichst gerade, läßt versteckt den Gedanken an Dreischiffigkeit auftauchen. (Die Fassade erst 1891.) Dann aber gibt Guarini einen Idealentwurf, bei dem sich das Mittelschiff zusammensetzt aus einem ungefähren Achteck, in das beim Eingang und gegen den Chor zu Ovale verschneiden, das letzte Oval zudem noch sich in das breitgezogene Chorsechseck einschiebt. Die seitlichen Kapellen sind kleinere Längsovale, die ihrerseits wiederum in den Hauptraum einschneiden. Vergl. auch Abb. 52. Hierfür zu nennen auch die Chiesa del Sacramento in Lecce 1703 von Cino, jedoch wesentlich schlichter. In der Chiesa del Carmine in Turin 1732—35 nimmt Juvara zaghaft Absichten Guarinis für sich auf, indem er dem Schiff seitliche Kapellen gibt mit einem überhalbovalen Grundriß. Diese Kapellen steigen dann als schmaler Raumzylinder hoch über das Kämpfergesims hinauf, durch einen Brückenbogen in ihrer Öffnung gegen das Schiff zu unterteilt. (Man denkt an die Brücken zwischen Säulenpfeilern von St. Etienne du Mont in Paris 1517—41.) Im Chor buchten so als Ovalräume über dem Kämpfergesims die Nischen der Fenster aus. „Tutta fuori dell'ordinario" meint Milizia von seinem klassizistischen Standpunkt aus.

Es ist schon gesagt worden, daß sich Zentralbau und Langhausbau einander nähern, und daß ihre Unterscheidung bisweilen schwer fällt. Jene Annäherung des Langraums zum Zentralraum macht schon Guarini in dem angeführten Idealentwurf, indem er Anfang und Ende als abhängige Ovale vom Achteck des mittleren Raumabschnittes gibt. In Lissabon nimmt er dann in der Kirche S. M. de la Divina Providencia (Abb. 76) nicht nur jene Verflechtung von Kapellen, Seitenarmen und Chor vor, sondern biegt, wie er schon die Kuppeln in lauter gekreuzte Rippen aufgelöst hat, auch im Hauptschiff die Raumabschnitte durcheinander, indem er die von Gurten bezeichneten Abschnitte aufgibt, diese Gurten nicht mehr zwischen zwei grade, sondern diagonal gegenüberliegende Pfeiler spannt. So erhält er statt der gleichmäßigen Tonnenabschnitte sphärische Sechsecke und Dreiecke, und da ersteren die kleineren Wandabschnitte, letzteren die größeren Kapellenöffnungen entsprechen, dazu noch das Gewölbe sich wellt, in den Sechsecken sinkt, zu den Kreuzungen steigt, setzt das Raumgeschlinge auch im Hauptschiff ein. Ohne Guarini ist ein Bau wie S. Antonio Abbate in Parma (Abb. 79) 1766 von G. B. Bettoli oder Ferd. Galli

74. Modena, S. Agostino

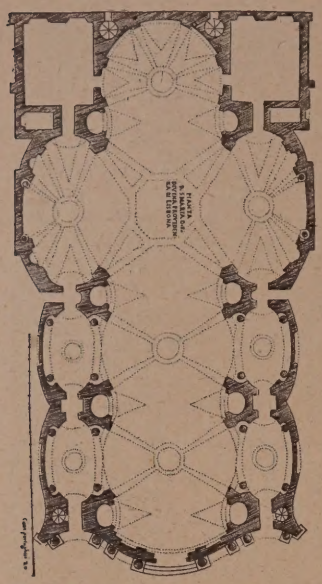


75. Rom, Gesù e Maria Phot. Crudo)

Bibbiena (?) 1714 — das 1766 in eine „splendiorem formam" bringen bezieht sich wohl nur auf die Fassade — nicht denkbar. Auch hier erscheinen zwei Gurtbogenkreuze, das ganze Gewölbe ist außerdem mit vielen kleinen barock gerandeten Öffnungen durchbrochen, durch die man in einen hell erleuchteten Oberraum mit himmlischen Darstellungen sieht. Die in gleicher Breite gezogenen flachen Gurten sind hier nur noch flächenteilend, der größte Gegensatz zu dem funktionellen Gurt der Gotik. Durchbrochene Gewölbe, das heißt Raumbereicherung scheinbar in den unbegrenzten Außenraum hinein, zeigen auch die Villa Pasquali bei Mantua und die Chiesa dell' Incoronata in Sabionetta von Ant. G. Bibbiena. Verschlingung der Abschnitte des Hauptraums gibt ferner S. Francesco da Paola in Mailand 1728 über einem Grundriß in Form eines Geigenkastens, den man als Rechteck auffassen kann, dessen Längsseiten zum Undulieren gebracht sind. Die Diagonalgurte treffen sich schon vor der Mitte des Gewölbes, das im Spiegel ein großes Bild trägt, rahmen gewissermaßen nur die Stichkappen. Es sind dies Grundrißformen, die Ferd. Galli Bibbiena als piante varie bezeichnet, die sich ohne Mühe aus den vorhergehenden piante composte in der Vorstellung entwickeln lassen (Arch. Civ. 1711, S. 39).

Für die Umarbeitung einer dreischiffigen Kirche nach diesen Gesichtspunkten ergeben sich größte konstruktive Schwierigkeiten. Man wird sie bereits in der Pfeilerbildung (Abb. 52) erkennen. Die Kirche Guarinis in Turin, stark auf Dreischiffigkeit ausgehend, fiel zusammen, und wenn auch seine Kirche in Lissabon stehen geblieben ist, bilden doch die mathematisch-statischen Kenntnisse, die einen solchen Bau berechnen können, Ausnahmen; überaus interessant müßte allerdings eine statische Nachrechnung der Bauten und Entwürfe Guarinis sein. Zudem findet die Zeit eine andere Möglichkeit, um Raumverschränkungen und Raumdurchdringungen, schließlich Raumverschlingungen, wenn auch nicht tatsächlich zu geben, so doch als optische Erscheinung darzustellen.

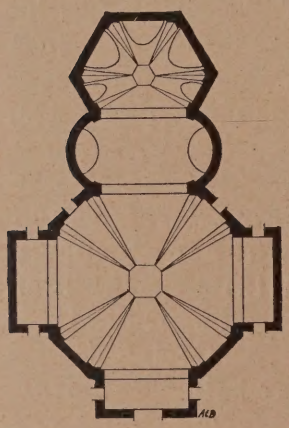
Wird die Trennung zweier plastischer Körper unbestimmt, so verwachsen beide miteinander. Ebenso ist es mit den Raumkörpern: Wird die Trennung zweier Räume durch ein Portal, ja nur durch ein derbes Rahmenprofil auf der Fläche gegeben, so tritt Raumreihung oder bei bestimmten Verhältnisbeziehungen Raumbindung ein. Wird diese Trennung aber selbst unbestimmt, in klarer Kontur nicht faßbar oder zum Teil durchsichtig, so verschwimmen die gereihten oder gebundenen Räume ineinander, es tritt zwar keine Raumverschränkung, wohl aber ein Ineinanderfließen, eine Raumvermischung ein, die letzten Endes den gleichen optischen Effekt hat: das Auge vermag die



76. Lissabon, S. Maria

Raumkörper nicht mehr gesondert auseinanderzuhalten. Da es sich hier nur um ein Scheinen handelt, das einer klaren Vorstellung entgegenarbeitet und sogar, wenn diese stark ist, untergehen muß, spielt der Schein selbst, das Licht und der Schatten, eine große Rolle, und hier beginnt auch das malerische Element aufzutauchen. Wohlverstanden aber nicht als Selbstzweck, sondern nur als verschlagener Diener einer architektonischen Absicht. Daß der Diener manchmal selbst seine Herrin um ihr Recht betrogen hat, kommt vor.

Unbestimmt wird die Trennung der einzelnen im Grundriß und Gewölbe ausgezeichneten Raumabschnitte im Hauptraum von S. M. Maddalena in Rom, beg. von Giovanni Antonio de'Rossi, voll. von Carlo Quadrio unter Innocenz X., Fass. von Sardi (?). Unbestimmt wird die Grenze zwischen Schiff und Vierung bei der im Gesùtyp angelegten S. Trinità dei Pellegrini in Rom von C. Fontana oder G. A. de' Rossi (?), Fass. 1723, indem hier im Gelenk von Kuppelraum und den anschließenden vier Seitenräumen Säulen vortreten, die unbestimmte und wechselnde Durchsichten ergeben und an ihrem Rundkörper die Raumkurve leichter gleiten machen, während jeder Pilaster mit harter Kante einen kleinen Absatz machen würde. Auch hier kann das überreiche Pilasterbündel durch Häufung der Vertikalen die einzelne Linie in der Menge verwischen, selbst schon die Pfeilerabschrägung wirkt überleitend. Das Motiv hier noch ganz in nuce, man vergleiche aber S. Fedele in Mailand von Tibaldi oder S. Salvatore in Bologna von Magenta, wo im Hauptschiff Säulen vor die Wände gestellt werden, gegen die Vierung zu aber die harten scharfen Rahmen von Pilastern und Gurtbogen erscheinen. Allerdings zeigen auch die Chorquadrate von S. Pietro in Bologna (Abb. 37), der Kirche in Ceretolo für Kuppelraum und Chor Säulenstellungen. Dort aber ist der Quadratraum bereits durch den Wandpfeiler und den Gurt kräftig vom Hauptraum losgeschnitten, hier setzt sich der Hauptraum in gleicher Breite und ähnlicher Wandgliederung bis zum graden Chorschluß fort, die Säulen erscheinen eingestellt nur in ein Stück des gleichen Raums, so daß von einer Verwischung nicht gesprochen werden kann. Zum erstenmal scheint man auf solche Wirkungen aufmerksam gemacht zu sein in den Rekonstruktionsentwürfen antiker Tempel von Soria 1624, so Blatt 6 seiner Tempietti antichi.

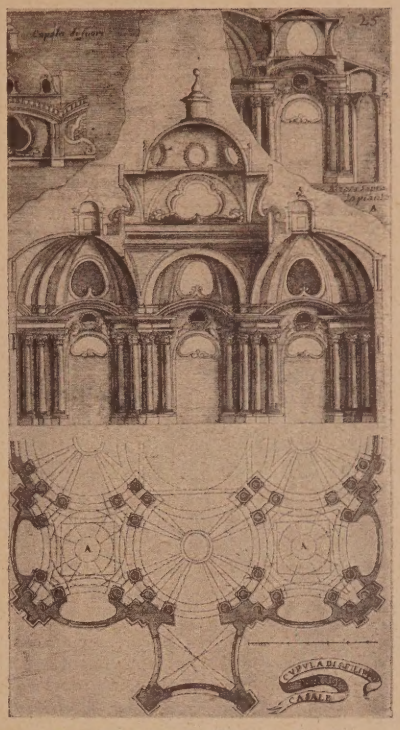


77. Alessandria, S. Lorenzo*

Man kann dies Übergleitenlassen von einem Raum in den unterschiedlichen anderen Raum über die gerundeten Säulenkörper hinweg schon in den Seitenschiffen von S. Ignazio in Rom (Abb. 7) spüren, die Wirkung ist teilweise benutzt in SS. Apostoli in Rom „a fundamentis restitutum" 1702 durch Francesco Fontana, dann bei dem Umbau von S. Gregorio ad Clivum 1725—34 von F. Ferrari, dessen Chor, wenn auch klar durch Pilaster abgeschnitten, an den Seiten Säulen aufreiht, die sich nach hinten zu einander nähern. Man hätte mit diesem Verwischen die klare Anordnung in S. Pietro in Bologna (Abb. 37) zu vergleichen.

Endlich das größte Beispiel in Rom: S. M. in Campitelli (Taf. II, Abb. 80), erbaut von C. Rainaldi 1665, Fass. 1667.

Die Verjüngung des Grundrisses nach hinten ist durch den Grundstückzwickel bedingt. Es folgen sich nacheinander ein Rechteckraum mit vier Armen, annähernd also ein griechisches Kreuz, in den Ecken groß geöffnete Kapellen, ein weiteres schmaleres Tonnenstück, quadratischer Kuppelraum mit seitlichen, abgeflachten Apsiden, die etwas weniger tiefe aber gleichbreite Wiederholung des Tonnenstücks, insgesamt also wiederum annähernd ein griechisches Kreuz, und eine Apsis über gestelztem Halbkreis. Die Wölbung des ersten Kreuzsystems ist eine Längstonne über Eingangsarm, Mittelrechteck und folgenden Arm hinweg, nach den aus dem Rechteck sich ergebenden weniger breiten Seitenarmen wieder Tonnen und etwas kleinere Tonnen für die Altarnischen. Diesen Seitenarmtonnenbogen entspricht in gleicher Abmessung das schmälere Tonnenstück, dem der Kuppelraum folgt. Die Bogen, auf denen der Kuppelring aufsetzt, haben verschiedenen Durchmesser. Die Trennung von Raum zu Raum ist durch Freisäulen gegeben, man sieht hinter ihnen hindurch, die rückliegenden Räume erscheinen wechselvoll, unklar, verwischt, — der Photograph ist dieser Erscheinung durch seitliche Aufstellung so viel wie möglich aus dem Wege gegangen —, die Raumteile verschwimmen ineinander. Als Beleuchtung bis auf die Apsis nur Oberlicht, das in verschiedener Stärke in den Raum einfällt, ihn durchhellend und durchdunkelnd zu ständig sich ändernder Unfaßlichkeit. Erst die Apsis durch Stichkappen und Wandfenster, die in der Perspektive sich verstecken, gleichmäßig strahlend und selbst gegenüber dem lichten Kuppelraum herrschend.



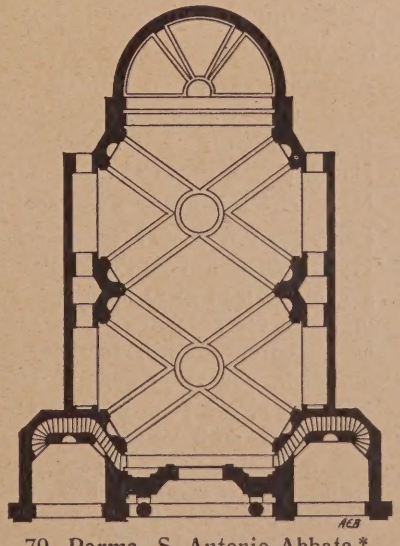
78. Casale, S. Filippo Neri

Das Auftreten solcher, die Räume nicht trennenden, sondern sie mischenden Kulissen ist auch zu beobachten in den drei weniger bekannten, aber höchst beachtenswerten Kirchen S. Giovanni in Racconigi mit prachtvoller Raumwirkung, der ähnlichen, aber bescheideneren Chiesa della Pace in Brescia, beide sehr dem Zentralbau angenähert, und der Chiesa della Misericordia in Turin, bei beiden letzten auch Raumverklammerung.

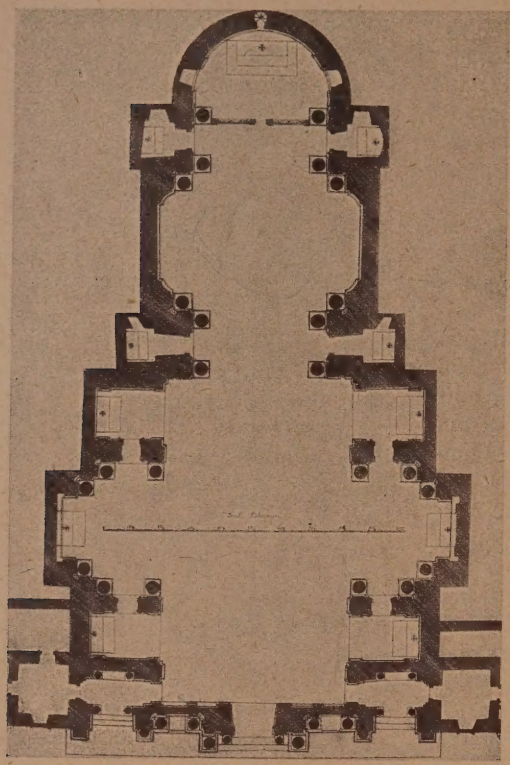
Stilistisch höchst interessant ist, wie selbst eine einschiffige Kirche nicht nur den Schiffsraum, wie es Boromino in der Lateransbasilika tat, gegeneinander verschiebt, sondern weiter diese Vermischung der Teile anstrebt: S. Agostino in Modena (Abb. 74) Ende des 17. Jhhs. von Gg. Monti. Die alte Kirche S. Martino ai Monti in Rom gibt das seltene Beispiel einer Raumverklammerung und Raummischung von Schiff und Krypta in der Umarbeitung durch Pietro da Cortona 1650, neu dekoriert Ausgang des 18. Jhhs.

Neben der Durchdringung einzelner plastischer Körper und Raumkörper zugleich Raummischung in S. Lorenzo in Turin (Abb. 66, 67). Die Entwürfe Guarinis, namentlich der für S. Filippo Neri in Casale (Abb. 78) als Zentralbau, ziehen auch darin die letzten Konsequenzen.

Man sollte meinen, daß Venedig wenigstens zu Beginn des 18. Jhhs. dieses Verschwimmen der Räume geradezu sich als Ziel seiner architektonischen Leistungen stellen würde, da hier entschieden ein malerisches Element auftritt. Man findet aber kaum etwas, das über den Palladianischen Chordurchblick hinausgeht, wie ihn noch die Kirche I Gesuati (nicht zu verwechseln mit S. M. dei Gesuiti) oder S. M. del Rosario 1726—43 von G. Massari bringt, wo der



79. Parma, S. Antonio Abbate *



80. Rom, S. Maria in Campitelli

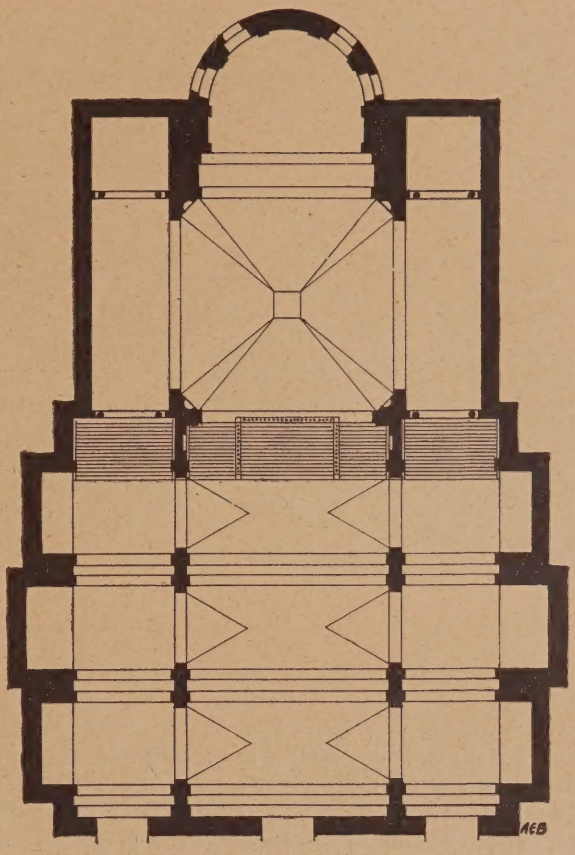
Altar genau Kuppelraum und rückliegenden Querraum trennt. In Gli Scalzi hat wenigstens der reiche Altar von G. Pozzo eine plastische Durchdringung des Kuppelraums wie dessen Vermischung mit dem rückliegenden Raum versucht. Am nächsten den Bestrebungen im übrigen Italien kommen noch Vierung und Chor von S. M. dei Gesuiti, erneut 1715—28 von D. Rossi, Fass. von Fattoretto: Abschrägung der Vierungspfeiler, Säulen und schließlich ein Hochaltar von G. Pozzo, der aber hinter dem erstgenannten weit zurückbleibt.

Endlich die Umgestaltung der gotischen Kirche S. Domenico in Bologna 1728—32 von C. F. Dotti. Er bringt Kuppeln, kupplige und Tonnenräume durcheinander, gibt die Hauptwandgliederungen im Sinn Borominos, benutzt auch teilweise Säulen. So entstehen eine Menge wechselvoller Raumansichten, ohne daß aber schließlich eine Verklammerung oder Verwischung eintritt, ja man merkt bereits eine Zeit nahen, in der alle Verschlingungen auseinanderbrechen und die Räume wieder isoliert von einander gesehen werden wollen. Dieses Ausscheiden von Einzelräumen aus dem auf den ersten Blick unlöslichen Gesamtraumkörper ist die Kritik, die der Klassizismus und das 19. Jhh. dem Barock entgegenbringen werden.

Über die absichtlichen Raumtäuschungen wird im Zusammenhang mit dem Palastbau noch zu sprechen sein (S. 103 u. 104).

In der Durchbildung der Decken gelangen wie in den Kuppeln noch leichter die Formabsichten zum Ausdruck, die sich schon auf den Wänden bemerkbar machten: Durcheinanderschiebung der einzelnen Abschnitte, Vermischung und Verwischung derselben. Soweit es sich um Veränderungen des Wölbungskörpers handelt, ist darüber schon gesprochen worden. Das Äußerste erreichen Guarini und seine Anhänger.

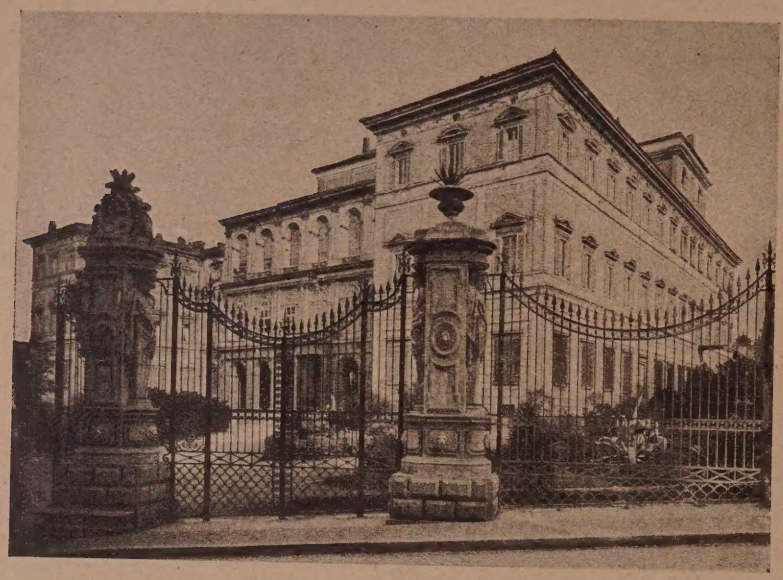
Hier wären bei den Kuppeln noch einige Beispiele bildhauerischer und malerischer Dekoration zu nennen. Die Überleitungen zu Verschiebungen geben in Rom die Dekorationen in der Chiesa Nuova und S. Carlo al Corso durch Pietro da Cortona, letztere mit Stuckfiguren von Fancelli, etwa 1652 bis 1660. Die große Neudekorierung des Gesù 1668—83 von Gaulli und Raggi, wie von Gesù e Maria (Abb. 75) von Brandi gehen schon einen Schritt weiter der Durchdringung entgegen. In S. Ignazio um 1680 endlich löst A. Pozzo die ganze Decke mit einem Bild in hochstrebende Architekturen auf, denen gegenüber man nicht mehr von Raumverschlingungen, sondern nur noch von Raumwirbeln sprechen kann, in denen die Figurenscharen, die dem Triumpheinzug des Ignazius ins Paradies beiwohnen, wie Brocken herumgedreht werden. In Bologna von demselben die Ausmalung von S. Domenico, reich aber nicht gerade glücklich, und vieles andere. Das äußerste unter Zuhilfenahme plastischer Mittel Erreichbare leistet sich SS. Domenico e Sisto in Rom (Abb. 38). Zur Raumvermischung in Licht- und Schattenmassen gegenüber der immer noch vorhandenen Raumklarheit kommen die Brüder Melani in S. Matteo in Pisa um 1720. Wie man sich mit einer geraden Decke abfindet, zeigt S. M. Maddalena dei Pazzi in Florenz. Ein ganz spätes Beispiel endlich bei der Umgestaltung des Carmine in Florenz nach dem Brande 1771 in der Deckenmalerei 1780 von Stagi. Venedig verzichtet auch hier auf eine architektonisch-dekorative Ausdeutung, öffnet nur den Deckenspiegel zum leuchtenden Himmel in den Bildern seines großen Meisters Tiepolo.



81. Imola, S. Cassiano *

Wir fassen die Ergebnisse kurz zusammen. Mit dem Beginn des Hochbarocks macht sich das Streben bemerkbar, die Raumgruppe zu bereichern, hierbei wird aber das ältere Verhältnis einer Unterordnung der Nebenräume unter dem Hauptraum nicht verändert. Die Raumkurve wird nur reicher bewegt. Das Verhältnis zwischen Hauptraum und Nebenräumen wird sogar ein innigeres, indem ein Nebenraum in eine mehr als eindeutige Beziehung zum Hauptraum tritt. Indem weiter Teile des Raumes in der gesamten Raumgruppe gleichzeitig zu verschiedenen Kompartimenten gehören können, tritt Raumverklammerung, Raumverschränkung ein. Hierbei bleiben immer noch die einzelnen Raumteile in ihrer Entwicklung unberührt. Die weitere Stufe ist ein gegenseitiges Sichdurchdringen der Raumkörper, indem die architektonische Vorstellung gezwungen wird, die einzelnen, unvollständig gegebenen Raumkörper zu ergänzen, und zwar in den benachbarten Raumkörper hinein. Hier treten nun auch, den Prozeß aus der Vorstellung in die Anschauung übersetzend, an die Stelle eines Raumkörpers plastische Körper, die sich in einen andren Raumkörper eindrängen, in sich meist selbst wieder Räume bergend. Anders ausgedrückt: der Raum, in den solche Eingriffe gemacht werden, ergibt in seiner Restform keine klare Vorstellung, man ergänzt ihn sich vielmehr zu seiner ursprünglicheren einfacheren Form und subtrahiert sodann die eingedrungenen Körper. Diese Subtraktion wird bei jeder erneuten Vorstellung wiederholt. Gleichzeitig tritt hier und auch für einfache Raumgruppen selbst eine Auflösung der Umwandung, der Kontur des einzelnen Raumes ein; diese Konturauflösung verwischt die gegenseitigen Raumgrenzen und es tritt Raumverschmelzung, Raumvermischung ein. Der ganze Prozeß spielt sich unter tätigster Anteilnahme von Licht und Schatten ab. Während ursprünglich hellere und dunklere Räume rhythmische Gegensätze zueinander bilden, vermischen sich die verschiedenen Lichttöne und verschmelzen die Raumkörper noch weiter ineinander. — Die architektonische Schöpfung ist trotzdem unmöglich ohne klare Vorstellung. Diese vorstellende Kraft ist aber zu einer so eminenten Höhe entwickelt, daß der Barockmensch mit Leichtigkeit diese komplizierten Vorstellungsprozesse seinen Räumen gegenüber vornimmt und ihre verwirrtesten Bilder sich für ihn zu klaren Anschauungen formen.

In Rom leitet der Pal. Barberini (Abb. 82—84) die weitere Entwicklung der Palastbauten des Hochbarocks ein. Der Bau ist zu Beginn des Pontifikats Urbans VIII. aus dem Hause Barberini durch seinen Bruder Don Carlo begonnen, seine endgültige Gestalt hat er aber erst im Laufe der Jahre erhalten. Die Baugeschichte ist nicht sicher geklärt,



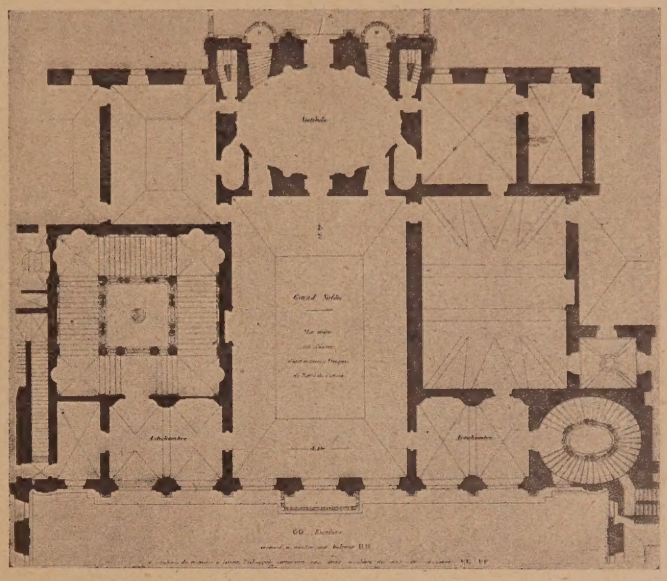
82. Rom, Pal. Barberini *

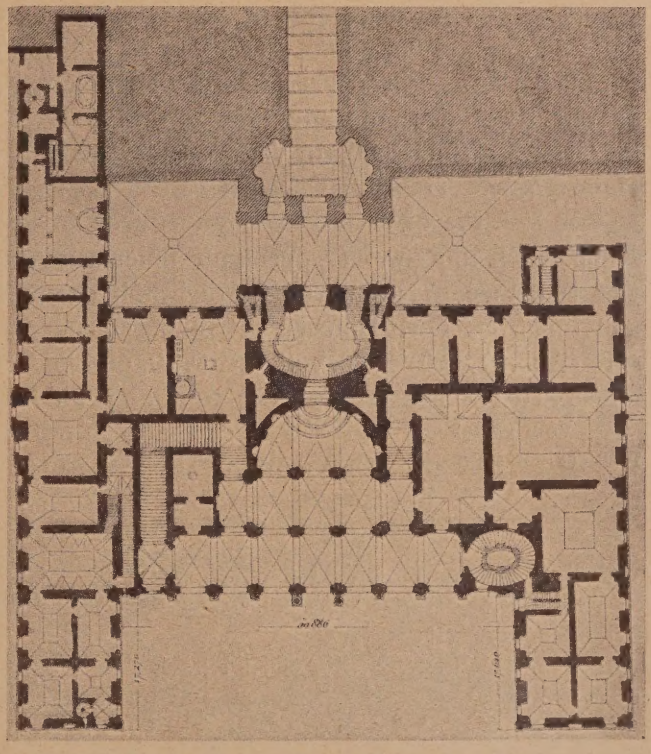
wir geben sie in Kürze so, wie sie uns nach eingehenden Studien am Ort wahrscheinlich scheint, mit einigen Abweichungen von den üblichen Ansichten.

Das Baugrundstück wurde 1625 erworben. Maderno entwirft vielleicht schon etwas vorher einen ersten Plan, dessen Hauptfassade ähnlich den jetzigen Seitenfassaden gehalten ist (Entwurf in den Uffizi zu Florenz). Dieser Entwurf hat die üblichen drei Geschosse und 15 Achsen, und zwar sieben für ein Mittelrisalit, je vier für Seitenflügel (vergl. dafür seinen Pal. Odeschalchi, siehe S. 88). In dieser Zeit wird der hochinteressante anonyme Brief an den Fürsten Barberini geschrieben sein, der von Oskar Pollak veröffentlicht wurde (Jhb. der preuß. Kunstsammlungen 1913). Hier wird noch von einem Entwurf gesprochen und dazu werden Anregungen gegeben: „man möge jene gewöhnliche Art von Palästen vermeiden, wie man sie in Rom baut", „Beispiele können die Bauten bieten, wie sie täglich an verschiedenen Orten Italiens, hauptsächlich in Venedig und Genua, doch auch außerhalb Italiens entstehen", „offene Bogenhallen im ersten Stockwerk gegen die Straße zu", „Gebrauch eines großen Eingangsraums, weit und luftig gestaltet". Nun, Maderno ist Oberitaliener und so war es ihm ein leichtes, die Änderungen vorzunehmen: Im Erdgeschoß öffnen sich sieben Achsen in Arkaden auf Pfeilern mit Halbsäulenvorlagen. Eine entsprechende Gliederung ist für das zweite und dritte Geschoß vorgesehen, während die Seitenflügel flacheres Relief bekommen und ihr drittes Geschoß niedriger gehalten ist — alles eine gewisse Korrektur an der Gartenseite des Pal. Farnese. Die Rückfront ist bis auf ein leichtes Risalit ohne besondere Gliederung. Hinter den Arkaden liegt ein Pfeilervestibül von sieben, dann fünf Jochen, endigend in ein Halboval, wie es Vignola schon, wenn auch weniger geschmeidig, an den jetzt zum Teil der Ausgrabung des Forum zum Opfer gefallenen Eingangsbauten der Orti Farnesiani (S. 36) vorgesehen hatte. In der Fortsetzung der Achse folgt ein Ovalraum mit drei Ausgängen gegen den Garten. Dieser ovale Schlußraum ist schon im Rechteck mit seitlichen Apsiden des Pal. Farnese vorgebildet (Abb. 9). Eine wirkliche Blickfolge in dieser Achse ist damit nicht herausgebracht, später hätte man den Durchgang breiter in einer Säulenstellung aufgelöst. Der hochgelegene Garten konnte entweder in der Achse eine Cordonata als langsam steigenden Einschnitt erhalten, oder es hätten Terrassenanlagen ähnlich denen der Villa Aldobrandini gebildet werden können. Rechts und links von den ersten sieben Vestibüljochen sind zunächst ovale Wendeltreppen (Abb. 89) angenommen, wie ganz ähnlich Vignola rechts und links von seinem Rechteckvestibül in Caprarola runde Wendeltreppen (Abb. 90) hatte aufsteigen lassen. Eine ovale schon von Mascherino um 1600 im Pal. del Quirinale eingebaut, eine ähnliche von Maderno im Pal. Borghese. Der Bauführer Madernos ist der junge, 25 jährige Boromino.

Man beginnt mit der Ausführung und baut, wie es in dieser Zeit ganz üblich —, für verschiedene Paläste läßt sich dies aus römischen Veduten mit Sicherheit nachweisen — nicht gleichmäßig von unten nach oben, sondern legt den ganzen Grundriß an, führt dann einige Fassadenabschnitte zur Probe für die ganze Fassadenwand hoch. Hier ist es die rechte Seite mit der Ovaltreppe (Abb. 89) gewesen, die fast die in Caprarola (Abb. 90) nachahmt, keine originelle Leistung ist. Der Bau wird bis zum zweiten Geschoß gediehen sein — selbst im Mittelbau ist kein Motiv, das sich nicht bei Maderno nachweisen ließe —, als Maderno Januar 1629 stirbt. Statt daß die Bauleitung Boromino übertragen wird, der bereits selbständig an dem Bau detailliert hatte, erhält die Leitung der kaum ein Jahr ältere Günstling Urbans VIII., Bernini, unter dem Boromino anfänglich weiter arbeitet, dann aber vielleicht noch ohne Verstimmung seine Beteiligung aufgibt. Bernini hält sich zunächst an den alten Entwurf — Baglioni sagt, der Bau sei von diesem „raggiustato" —

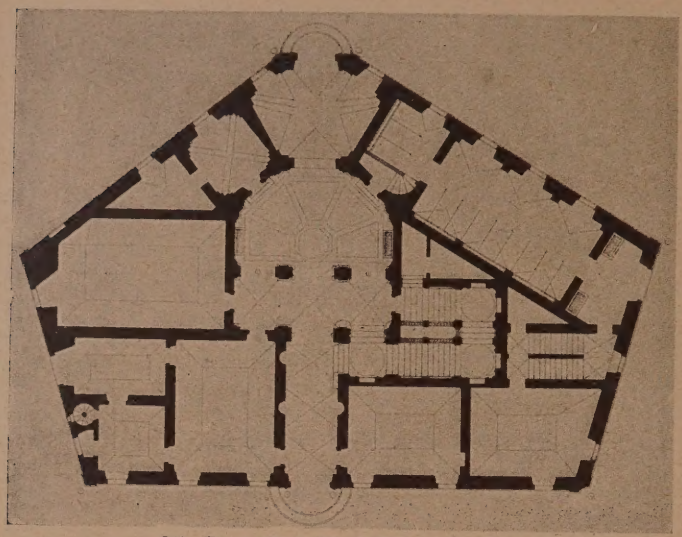
gibt dann aber die zweite noch nicht ausgeführte Wendeltreppe auf zugunsten einer großen Treppe mit vierfach gebrochenem Lauf, jeder Lauf im Absatz von Nischen aufgefangen. Damit gewinnt er einen bedeutsameren Zugang zum oberen Geschoß. Es ist die erste, ganz raummächtig empfundene Treppe in Rom. 1632 werden für diese Treppe antike Statuen bestimmt. Ebenso erweitert er den Palast, indem er an den Seiten vorn Flügel vortreten läßt, denen vielleicht schon die kurzen Flügel auf der Rückseite entsprechen. Für diese Erweiterung hat auch ein Architekt Coccapani Entwürfe eingereicht. Während der Hauptbau vorn mit Ausnahme des Obergeschosses aus Travertin besteht, sind die Flügel nur im Putz ausgeführt, recht unvermittelt an den Hauptkörper ansetzend. Die Rückfassade des Palastes dürfte noch unter Maderno und Boromino entstanden sein, wie ja auch auf Maderno die später verlängerten Seitenfassaden zurückgehen. Man schreibt nun auch Boromino oder Bernini die Vorlage auf der Rückseite des Palastes und die dortige Terrassenanlage zu. Wir vermögen uns diesem Urteil nicht anzuschließen, ohne unsere Ansicht durch archivalische Funde stützen zu können. Einmal sind die Fenster seitlich offensichtlich nachträglich durch die Vorlage arg verletzt worden, dann lassen sich Formgebung und Profile sicher nicht auf Boromino, aber auch nicht auf Bernini taufen. Dürftiges Flickwerk sind auch die Treppen, die an den Wänden des hinteren Ovalraums heraufziehen, und die wir als ursprünglich im Plan nicht vorgesehen annehmen. Dagegen weist sowohl die allgemeine Verteilung, wie die Detailbildung auf bestimmte Architekten, auf Carlo oder Francesco Fontana. Man vergleiche das Portal des Pal. di Monte Citorio 1698 von Carlo oder den Umbau von SS. Apostoli durch Francesco. Die Balkonaustritte sind wieder von anderer Hand. Wir möchten — auch aus technischen Gründen — annehmen, daß eine leichte Risalitbildung stets vorhanden gewesen ist, daß diese aber gegen 1700 umgestaltet wird, dabei gleichzeitig die Terrasse und die Treppen im Oval angelegt werden, derentwegen wieder im Saal darüber die auftretende Schräge Treppen zu den Fenstern verdecken müssen, diese damit zu Türen werden. Rossi-Ferrerio bilden noch 1655 in ihrem Studio d'Architettura nur die vorderen Partien des Palastes ab.





83. 84. Rom, Pal. Barberini
1. Geschoß 1:1000 und 2. Geschoß (oben)

Die künstlerischen Fortschritte sind: Öffnung der Fassade im Erdgeschoß nun auch in Rom — Maderno ist Oberitaliener —, reichere Vestibülentwicklung, symmetrische Treppengruppierung. Über Innenräume und Auffassung des gesamten Baukörpers ist noch zu sprechen.

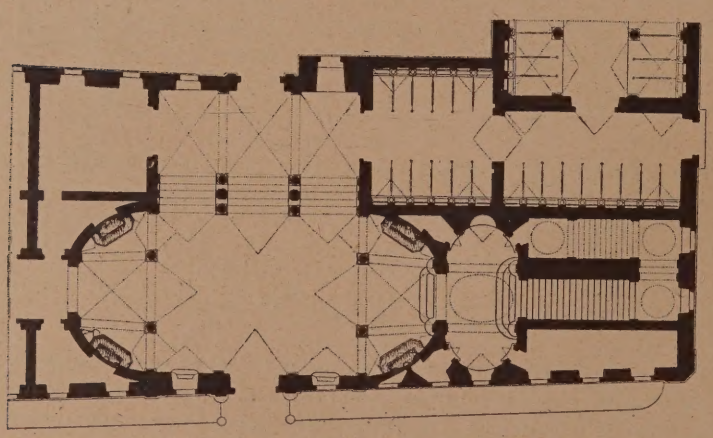


85. Rom, Pal. Muti-Bussi, 1:500

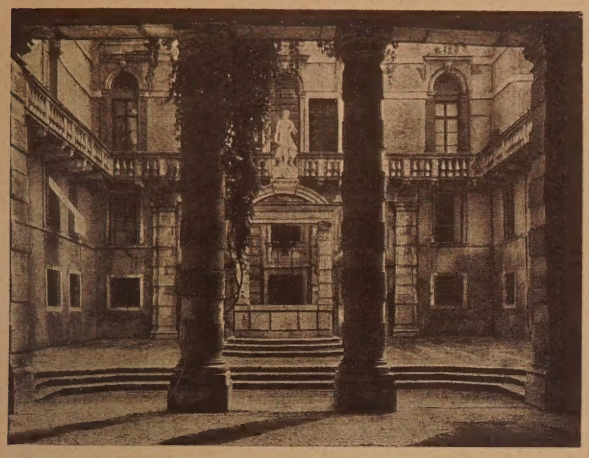
Ähnlich, doch einfacher Pal. Pamphili vor 1650 von Girol. Rainaldi (vom Vestibül vorn rechts und links heute je ein Joch abgetrennt), Pal. di Monte Citorio 1650 von Bernini. Ein großes Hallenvestibül hat auch der Pal. Salviati am Corso um 1650. Raumerweiterung tritt hier an Stelle der Raumbereicherung. Reich auf beschränktem Grund der Pal. Muti-Bussi (Abb. 85) an Piazza d'Ara-Coeli von G. A. de' Rossi mit Korridor, Querhalle, Halbrundhof und Sechseckvestibül gegen die rückliegende Straße. Pal. Astalli von demselben sucht auf ganz verschnittenem Blockzwickel günstige Hof- und Treppenräume zu entwickeln.

Wie gesagt, kommt das große Vestibül aus Oberitalien. Ein solches auch in Florenz am Pal. Corsini, umgebaut 1656 von P. F. Silvani, das große Treppenhaus mit folgendem Saal erst 1690—95 von Ferri und Gabbiani. Der Pal. Balbi-Senarega in Genua von B. Bianco bewahrt zwar noch die alte Tradition, doch beginnt mit Bianco die entscheidende Wendung im Genueser Palastbau. In Verona entwickelt der Pal. Conati links und rechts am Ende der Halle größere Treppen. Dagegen beschränkt man sich sehr bezeichnend in Venedig darauf, an den Pal. Pisani a S. Stefano außer jeder Achse einen weiteren Hof mit Halle anzufügen, symmetrisch nur zwei Treppenläufe unter den Arkaden zwischen Halle und Hof abzweigend. Der Pal. Surian Nanni von Sardi behält das alte Schema der Halle mit irgendwo rechts und links liegenden Höfchen oder unbedeutenden Treppen bei. Einzig Longhena im Pal. Pesaro (Abb. 87, 129) 1679, voll. erst 1710, und im Pal. Rezzonico 1680 sucht rhythmische Raumfolgen in der Achse zu entwickeln. Im Pal. Labia 1720—50 von Cominelli bleibt alles beim Alten.

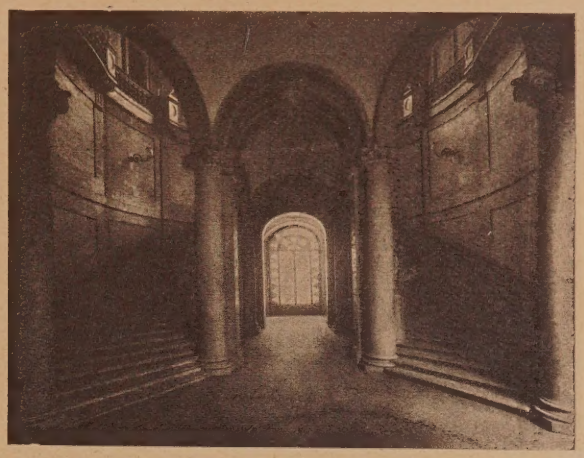
Vom Canal Grande kommend, durchschreitet man im Pal. Pesaro erst einen balkengedeckten, quer rechteckigen Raum, der sich in zwei großen Portalen gegen den Kanal und gegen die große balkengedeckte Halle öffnet. Diese Halle ist stets Lager und Kontorraum gewesen, und so hätte eine besondere Behandlung etwa durch Muldenwölbung doch nicht viel Erfolg für die Raumwirkung gehabt. In der Seitenwandmitte rechts öffnet sich der Treppenaufgang, weiterhin sieht man zwischen einer Säulenstellung hindurch auf den rechteckigen Hof mit Zisterne (Abb. 87). Fatal bleibt es immer, wenn die Mehrzahl der Besucher durch ein enges Gäßchen irgendwo seitlich eintritt. Sicher hat man dies damals nicht mit gleicher Romantik wie heute empfunden, war aber schon zufrieden, wenn es gelang, wenigstens für den vornehmen Besucher in der Gondel einige Räume nacheinander zu entwickeln



86. Rom, Pal. Doria Pamphili, 1:500



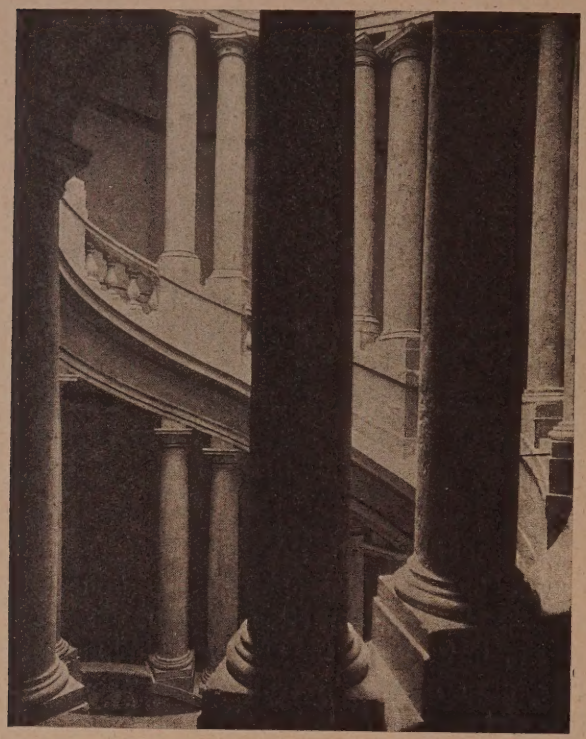
87. Venedig, Pal. Pesaro (Phot. Alinari)



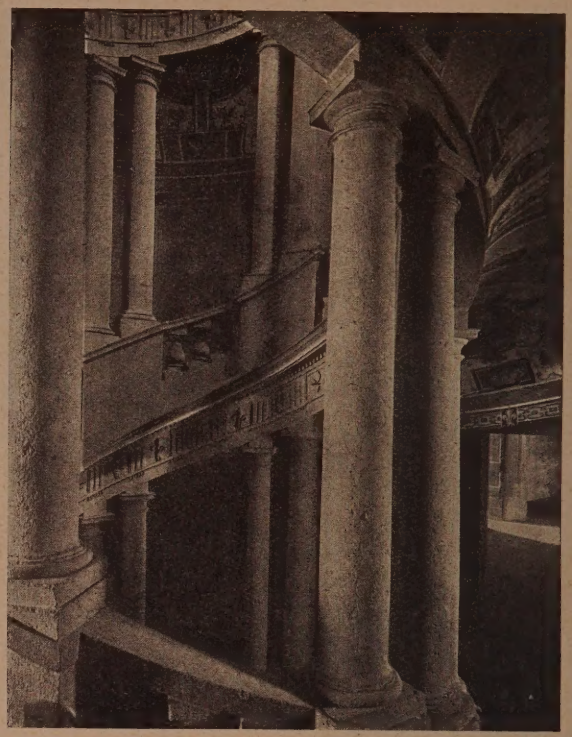
88. Bologna, Pal. di Giustizia um 1710 (Phot. Poppi)

Zum Teil im Anschluß an die genannten Paläste sind hier einige Angaben über Treppenanlagen einzuschieben, soweit sie keine engere Verbindung mit der Gesamtraumanordnung eingehen. Die Wendeltreppe über Kreisgrundriß — abgesehen von den Nebentreppen, die wenig Interesse beanspruchen —, verwandt im Pal. Corsini in Florenz. Die Ovalwendeltreppe noch im Pal. Maffei in Verona 1668. Die Treppe Berninis im Pal. Barberini (Abb. 83, 84) entwickelt aus Anlagen wie der im Pal. Farnese (Abb. 9, 10), Pal. Mattei di Giove in Rom, nachdem sich der immer noch schmale Kern geöffnet hat. Diese Übergangsform unter anderen im Pal. Muti-Bussi (Abb. 85), allerdings erst von einem Berninischüler erbaut. Bei beschränkterem Raum nimmt statt des Kernquadrats ein breites Rechteck der Pal. Astalli in Rom. Eine dem Pal. Barberini ähnliche Treppenanlage baut seitlich des großen Arkadenhofes nachträglich der Pal. Ducale in Modena ein. Der Palast beg. 1634 von Avanzini, nachdem vorher Girolamo Rainaldi Zeichnungen für ihn eingereicht hat, Fass. 1658, voll. von Antonio Lurago aus Como, von dem die Treppe sein dürfte. Mit Guarini, der genannt wird, haben weder Hof noch Treppe etwas zu tun. Ostfassade erst von Soli hinzugefügt. In einfacherer Ausbildung ist die Anlage häufig und verschiedentlich in den weiter unten genannten Palästen verwandt, namentlich in Turin. Verbindet diese Treppenführung nur zwei Geschosse, so kann alles unter eine gemeinsame Wölbung gebracht werden, wie am Pal. Conati in Verona. Bevorzugt wird da, wie schon am Pal. Pilotta in Parma, die Läufe nicht um einen Kern zu führen, sondern einen mittleren Lauf zu geben, der sich nach rechts und links umbiegend in zwei weitere Läufe teilt. Ähnlich die große Treppe im Pal. Corsini in Florenz, in Bologna im Pal. Davia-Bargellini, Palast von Provaglia, Treppe von Tadolini oder Dotti (?). Ein schüchterner Versuch nach dieser Richtung in Venedig im Kloster S. Giorgio Maggiore 1644—77 von Longhena. Über die in einen Rundraum hineinkomponierte Treppenanlage des Pal. Baciocchi jetzt Pal. di Giustizia in Bologna (Abb. 88) und einige andere Treppen vergleiche man die folgenden Ausführungen (S. 97).

Eine besondere Form zeigen die Treppen in Bologna und den benachbarten Städten. Die Treppe mit zwei Läufen verbindet hier nur zwei Geschosse, alles ist in großen Abmessungen gehalten und unter ein gemeinsames Muldengewölbe gebracht. Stammen die Treppen des Collegio Romano (Abb. 5) in ihrer jetzigen Form von Ammanati, so gibt er frühzeitig diesen Typ in Rom, ohne aber Nachahmer zu gewinnen. Eine der frühesten großen Anlagen



89. Rom, Pal. Barberini (Phot. Moscioni)



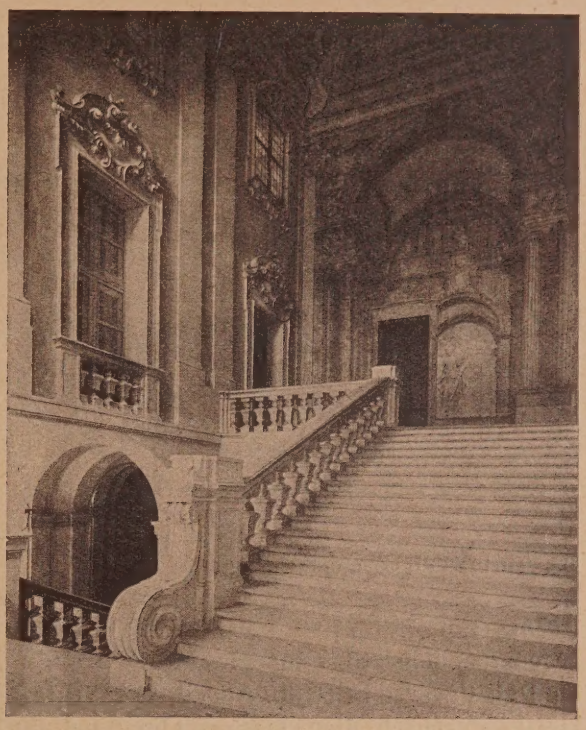
90. Caprarola, Pal. Farnese (Phot. Moscioni)

dürfte die Treppe in der Università, früherem Jesuitenkollegium in Ferrara sein, 1587 von Aleotti, nach anderen schon 1576 von Schiatti. Ende des 18. Jhhs. ist sie neu dekoriert. Diese Anlage wird bereichert durch dekorative Ausstattung der Wände, dann aber öffnet sich der Wölbungsspiegel und läßt den Blick in einen zweiten Wölbungsraum mit allegorischem Deckenbild hinaufgehen: so im Pal. Aldovrandi, jetzt Montanari in Bologna (Abb. 91) von Torregiani 1748—54. Die Rückwand des oberen Absatzes, jetzt übertüncht, gab einst eine Perspektive tiefer Säulenhallen. Ferner eine solche Treppe im Erzbischöflichen Palast in Ferrara aus der ersten Hälfte des 18. Jhhs. Hier wird der Gewölbeteil über dem oberen Absatz für sich genommen und von einer Säule getragen, ihr entspricht gegenüber ein Hängezapfen. Problematisch bleibt stets die Beleuchtung des großen Raumes, die meist nur von der Schmalseite aus geschehen kann. Das Problem hatte aber schon 1648 Canali mit der herrlichen Treppenhalle des Pal. Fantuzzi-Cloetta in Bologna gelöst, die sich aus dem Palastkörper vorschiebt, rechts und links neben sich Höfe bildend. Das Licht strömt oben von beiden Seiten durch je drei große Fenster herein. Durch den oval geöffneten Spiegel, der nun zum erstenmal voll beleuchtet ist, sieht man in strahlender Malerei auf der oberen Decke Helios mit seinem Gespann zwischen Wolken und Genien emporfahrend.

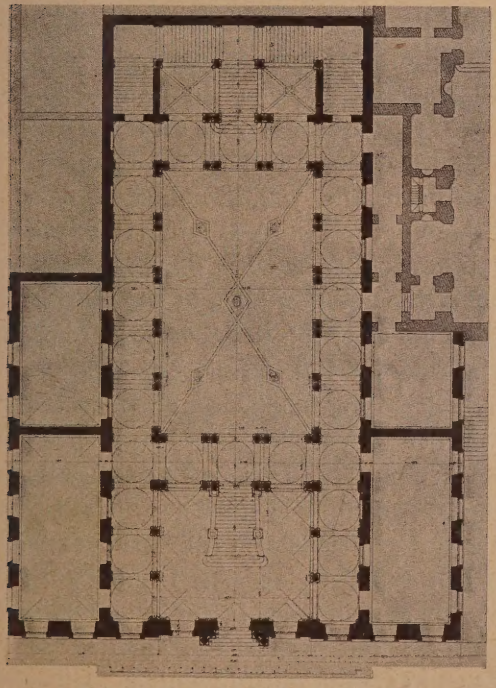
Diese leichte Lockerung der Treppenräume gegen den Außenraum, ohne daß es doch zu einer haltlosen Auflösung in den unendlichen Außenraum kommt, führt schon M. Lunghi d. J. um 1650 für den fünfgeschossigen Treppenbau am Pal. Ginetti in Velletri durch, verlockt durch die schönste Aussicht von den Albaner Bergen über die Campagna zum Meer. Die Wände des bolognesischen Treppentyps löst in lauter lichte Säulenarkaden auf der Pal. Controni-Pfanner in Lucca, unsymmetrisch als Abschluß eines großen Rechteckvestibüls gegeben.

Man wird nach den bisherigen Angaben sich darüber klar sein, worin die Schwierigkeit für jede weitere Raumentwicklung im Palastbau liegt. Die beschränkte Ausdehnung der Räume selbst bei relativer Größe gegenüber dem Kirchenbau, die Geschoßhöhe, endlich die durch die Bewohnbarkeit bedingten Grundrisse behindern eine freie Entwicklung. Und doch setzt diese nun auch hier ein.

Bereits im Pal. Tursi in Genua war Rocco Lurago zu einer Verklammerung von Raum- und Treppenkörper gekommen. Ganz ähnlich geht jetzt der bedeutendste Barockarchitekt Genuas, Bartolomeo Bianco, der die Traditionen der Alessischule weiter entwickelt, vor am Pal. Durazzo-Pallavicini, beg. mit den Erdarbeiten schon 1619, verschiedentlich umgebaut, zuletzt entscheidend für den Raum durch Tagliafico Ende des 18. Jhhs. Die Verklammerung im Vestibül war ursprünglich sogar noch enger, indem sich hier eine zweiflügelige Treppe mit einem Antritt in das Vestibül hineinschob, die rechts und links



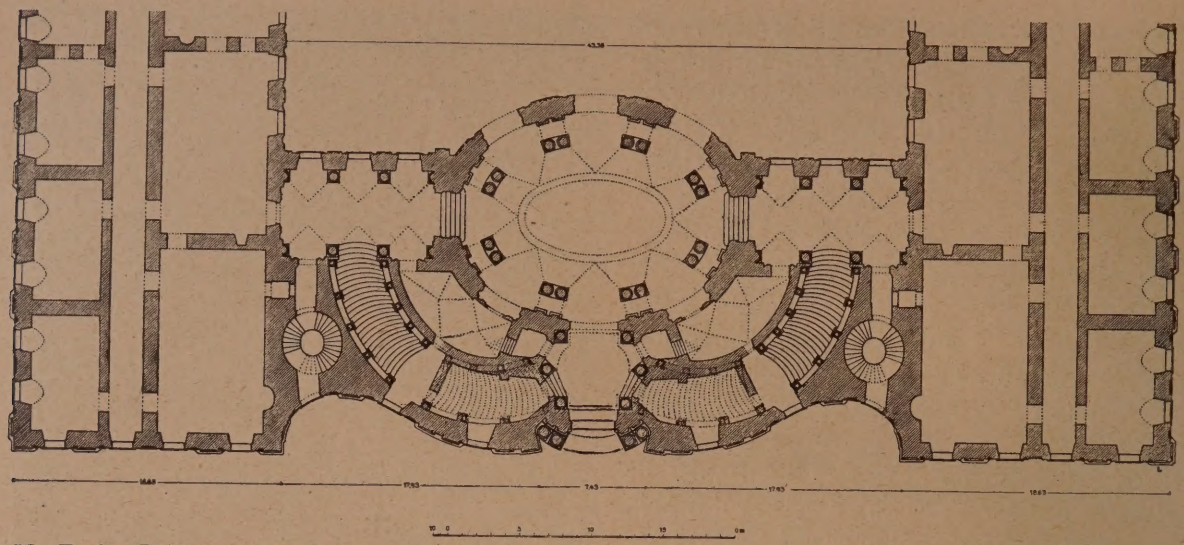
91. Bologna, Pal. Aldovrandi



92. Genua, Pal. dell'Università

beg 1623

unter Arkaden, die die Seitenhallen des Hofs fortsetzten, mündete. Sollte man aus dieser Komposition die Treppe herausnehmen, so wäre es zweifelhaft, wo die Trennung zu machen wäre, und mag man sich entschließen wie man will, stets wird Vestibül oder Hof aufgerissen. Die eben genannten Arkaden sind später vermauert, die Treppe steigt in ganzer Vestibülbreite gleichmässig hoch. Gleichzeitig die gegenüberliegende Hofseite zu einer reichen Exedra ausgebaut. Ebenso eng die Verklammerung in der Università (Abb. 92), früher Jesuitenkolleg, beg. 1623, Ausbau von B. Bianco. Hier wird die Hofhalle um das Vestibül herumgeführt, in das ein Treppenlauf hinabsteigt, also Einfalzung und Umklammerung. Die Treppe im Grund verschlingt sich in doppelten Läufen mit den zwei Geschossen der Hofhalle und der Terrasse über ihnen, dabei Durchsichten in den höher gelegenen Garten bietend. Man kann sie nicht hinaufsteigen, ohne Halle und Terrasse zu durchschreiten. Statt vom „Malerischen" zu sprechen, muß man sich dies Verklammern klar machen im Gegensatz zu Renaissancetreppen, die Lauf und

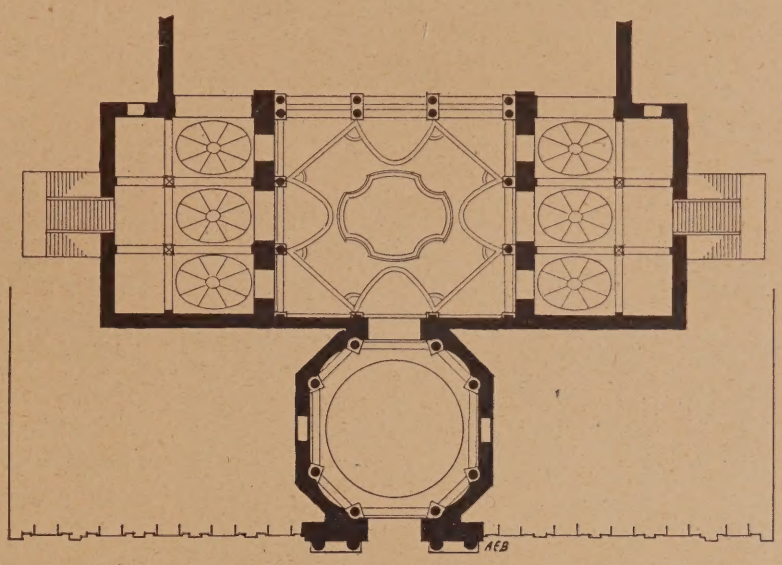


93. Turin, Pal. Carignano (nach Haupt)

Absatz ganz für sich vom Hallengang isolieren, höchstens diesen einmal zum Umwenden gegen den höheren Lauf benutzen, — vergl. die beiden Treppen im Pal. Medici in Florenz, im Pal. Farnese in Rom (Abb. 9, 10; vergl. Nachtrag S. 342) — nie aber den Hallengang zur Hälfte durchschreiten lassen. Durchaus unrichtig wäre die Beurteilung dieser Anlage wie auch des späteren Pal. Balbi (Abb. 95) nach einzelnen Formen, die gewiß hundert Jahre früher entstanden sein könnten — im Gegensatz dazu Bildung der Vestibüldecke, ovale Kuppelchen —, denn es bedarf auch in der Baukunst keiner neuen Worte, um einen neuen Gedanken auszusprechen. Diesen Beurteilungsfehler hat allerdings unsere Zeit gemacht, der die Stilentwicklung vor allem in den plastischen Einzelformen sich abzuspielen scheint. Vielleicht wird man auch einwenden, solche Verklammerungen wären kein künstlerisches Primat, sondern ein Ergebnis des stark steigenden Baugrundes. Allerdings hat man in unserer Zeit oft versichert, daß die Baukunst Anregungen des Geländes nur ausdeute, so daß zunächst vielleicht der Unterschied zwischen Ausdeuten und Bezwingen eines Geländes nicht einleuchtend ist. Man braucht aber nur moderne Höhenbebauung, etwa in Stuttgart, mit den Bauten der Via Balbi in Genua zu vergleichen, um des Unterschiedes inne zu werden zwischen Naturalismus und Formung, zwischen Sichgehenlassen und Gestalten in räumlich klar gedachter, die Natur sich unterwerfender Komposition. Zum Überfluß findet sich die reichste Raumverklammerung in Genua auf ganz ebenem Gelände im Pal. Reale, beg. 1650 von Falcone, fortgesetzt durch Cantone, verändert 1705 durch Carlo Fontana: Gestrecktes Vestibül mit seitlichen, höher gelegenen Hallen. In diesen in der Achsenrichtung herabsteigende Treppen, mündend in quadratische Räume, die seitlich der schmaleren Fortsetzung des Vestibüls gegen den Garten liegen. Von diesen quadratischen Räumen schräg gegenüber den erwähnten Treppen andere zweiläufige Treppen aufsteigend, die sich auf gemeinsamem Absatz über einem Teil der Fortsetzung des Vestibüls und der quadratischen Räume, einer Art Loggiengalerie im Obergeschoß gegen den Garten, treffen. Diese Verklammerung ist in ihrer Gesamtheit so eng, daß man nicht einen einzigen, in sich vollständigen Teil herauslösen könnte.

Treppenanlagen im Hintergrund des Hofs finden sich in Genua auch in einigen kleineren Beispielen. Zahlreich sind sie in Neapel. Vieles davon in der Via Roma. Ein schönes aber

völlig verwahrlostes Beispiel fanden wir Via Nilo 30, ein weiteres in dem großen Pal. S. Felice 1728 in Via della Sanità von Sanfelice. Eine prächtige eingebaute Doppeltreppe, deren beide Läufe zu beiden Seiten der Einfahrt mehrfach gebrochen aufsteigen und sich auf einem Absatz vor dem großen Saal vereinigen, besitzt der Pal. del Duca Cassano in Strada Monte di Dio 14 um 1700. In Massa wendet sich die Treppe des Pal. Ducale 1701 gegen das Meer, in Palermò besitzt der Pal. Bonagia ein zierliches Beispiel um 1760.



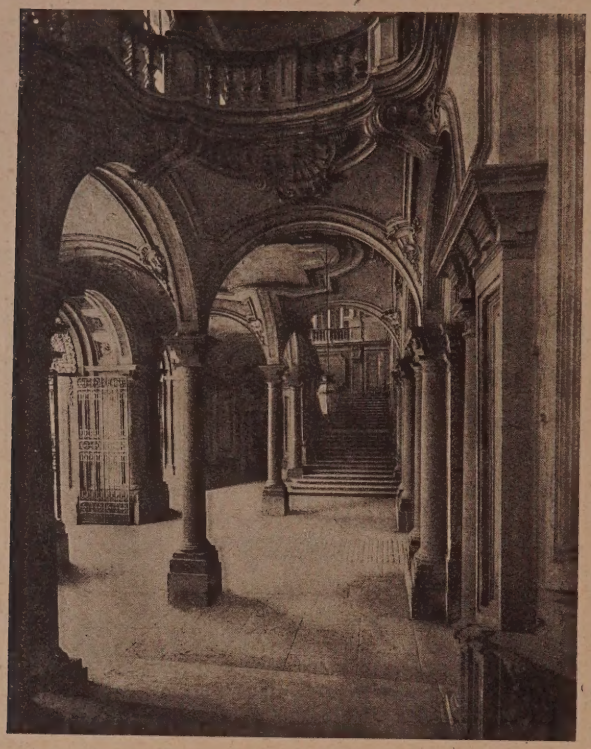
94. Alessandria, Pal. Ghilini *

Guarini ist auch für den Palastbau von besonderer Bedeutung, indem er die Verklammerung verstärkt, zugleich auch eine Durchdringung und Ineinanderschachtlung von Raumkörpern versucht. So in den Eingangsräumen des Pal. Carignano in Turin (Abb. 93, 136) 1680.

Der erste Raum sechseckig mit ovaler Wölbung, dahinter ein großer Ovalraum, in den eine etwas kleinere Ovalkuppel auf gekuppelten Säulen eingestellt ist. Es entsteht so eine Art Umgang, jedoch ohne selbständige Wirkung. Der Vorstellungsvorgang verläuft hier also umgekehrt wie etwa bei S. M. della Salute in Venedig (Abb. 61). Rechts und links schließen sich rechteckige Vestibülräume an, mit Freisäulen an den Langseiten, doch keinen Gurten, sondern gleichmäßiger Tonne nur mit Stichkappen. Dann seitlich abgehend Treppen im Vierteloval, der Lauf durch einen Absatz unterbrochen, die Wände mit Freisäulchen, Gurten über der Tonne und Unterbrechung durch Ovalkuppel über dem Absatz. Noch weiter entwickelt Guarini das Prinzip der Raumdurchdringung in einem Palastentwurf seiner Architettura Civile.

Als Einstellung eines von Säulen getragenen kuppligen Gewölbes in einem quaderartigen Raum gibt sich auch das Vestibül des Pal. Graneri in Turin, 1683 von Gianfr. Baroncelli, das Innere des Palastes neu dekoriert 1781 von Beinasco. Stellt man sich den Treppenraum des Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) vor, nach den Balusterformen zu urteilen später eingebaut um 1700, so ergibt sich auch hier eine Ineinanderschachtlung verschiedener Räume, wobei immer der größere den kleineren umschließt. Dieser kleinere bleibt hier aber nicht selbständig wie der Kern der vierfach gebrochenen oder ovalen Treppe, sondern geht in die Einheit der Raumgruppe ohne Trennung auf. Einfacher die Treppe im Pal. Reale in Turin, einem Konglomeratbau beg. 1658 von Amedeo di Castellamonte, das Treppenhaus 1862 stark verändert. Leichtes Eindringen von Balkonkörpern in den ovalen, von quadratischen Gewölben überspannten Treppenraum — also auch hier Durchdringung zweier verschiedener Raumkörper — an der Treppe des Pal. di Giustizia in Bologna (Abb. 88) um 1710 von Piacentini, der Bau bereits aus dem 16. Jhh. Körperineinanderschachtlung auch in dem Vestibül des neuen Teils des Pal. Ducale in Lucca, beg. 1578 von Ammanati, der neue Teil seit 1728 von Pini und Juvara. Durch teilweise Verwendung von Architraven statt Bogen sind besondere Körper in den Gesamtraum hineingeschoben.

Für die Auflösung der Raumkontur ist die Verwischung einer scharfen Trennung ebenso



95. Turin, Pal. Madama
(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

wie im Kirchenraum zu beobachten. Ein Vergleich spricht hier deutlich: das Palladiomotiv an der Basilika von Vicenza, wo Bogenöffnung zwischen Säulen und Rechtecköffnung zwischen Säulen und Pfeilern dunkle klargeformte Felder ergeben, wirkt anders wie die zur Verwischung der scharfen Pfeilerkanten locker angestellten Säulen im Hof des Pal. Ducale in Modena. Hier wird zwar die Öffnungsbegrenzung durch Pfeiler und Bogen gebildet, die Säulchen und die gleichbreiten schwarzen oder durch Schrägansicht der Pfeiler matten Zwischenstreifen aber machen die Flächenwirkung der Arkadenöffnung unruhig, dann unsicher. Dagegen an den Kapitolspalästen (Abb. 16) Säulchen ganz fest an die Pfeiler herangestellt. Ähnlich die unteren Hofhallen am Pal. Odeschalchi in Rom. Dieser Bau noch von Maderno begonnen mit sieben Achsen für einen mittleren etwas vorspringenden Teil und je drei Flügelachsen. Nach den Profilen zu urteilen, von Maderno nicht weit über das Erdgeschoß hochgeführt. Voll. 1665 von Bernini: statt des rechten Flügels Fortsetzung in der Art des Mittelrisalits durch noch fünf weitere, insgesamt also 15 gleiche Achsen mit zweitem Portal. Abschluß durch sechs Flügelachsen, wie die drei zu Anfang, 1745 von Salvi und Vanvitelli. Eine ähnliche Lockerung in den Konturen auch im Vestibül des Pal. Giustiniani in Rom von Giov. Fontana. Als Verschleiern der Raumkonturen müssen auch die freien Wandsäulen in den rechteckigen Vestibülräumen des Pal. Carignano in Turin (Abb. 93) aufgefaßt werden, und auch die Säulen im Vestibül des dortigen Pal. Graneri lockern neben ihrer Hauptaufgabe, räumliche Ineinanderschachtlung zu geben, die klaren Raumkonturen des Vestibüls. Der Vestibülraum des Pal. Antinori-Gallenga in Perugia 1758 von R. Bianchi (S. 124) bereits in rückläufiger Bildung: in der Wandmasse steckende Säulen.

Neben dieser Lockerung einzelner Räume Lockerung benachbarter Räume gegeneinander. Das heißt, diese durchdringen sich nicht, aber ihre Abgrenzung gegeneinander wird verwischt. Um den Fortschritt zu verstehen, vergleiche man am Pal. Farnese (Abb. 9) die Abtrennung des Vestibüls mit breiten Pfeilermassen von der Hofhalle mit der Nebenvestibülanlage des Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 86), ein alter Kernbau, dessen später umdekorierten Hof Letarouilly bereits in die Zeit Bramantes setzen möchte, Ausbau und Umdekorierung des ganzen Baus 1690 von Valvassori, Erweiterung gegen das Collegio Romano mit dem Vestibül dahinter von Ant. del Grande, die Zuweisung an Pietro da Cortona, Bernini oder Boromino ist nicht haltbar. Fass. gegen Piazza Venezia von Amati.

Im diesem Vestibülraum setzen Ovalraum und Rechteckraum in der Wölbung nicht mehr gegeneinander ab, die Trennung ist durch zweimal zwei Säulen an dünnem Pfeiler verschleiert. Der Ovalraum selbst durch Säulenpaare in sich gelockert. Seine eine Rundung öffnet sich gegen eine Treppe, die andere gegen einen Gang, an den sich eine Halle des älteren Hofs anschließt. Letarouilly spricht sehr

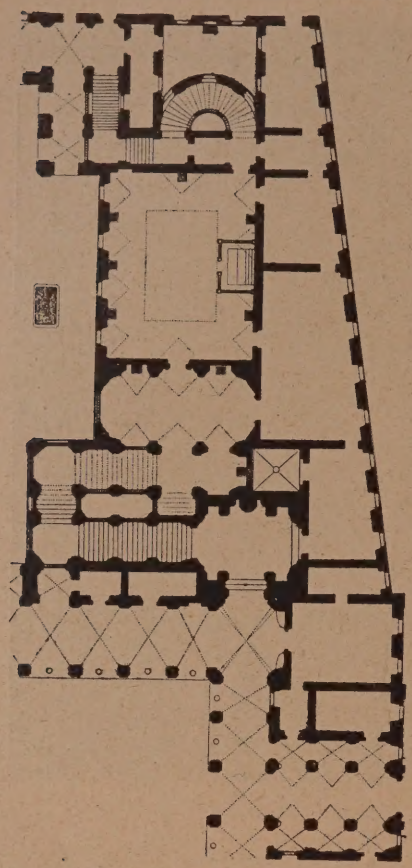
fein empfindend von einer longue perspective animée, à diverses distances, par des oppositions d'ombre et de lumière, et terminée d'une manière théâtrale par l'escalier.

96. Genua, Pal. Balbi *

Im Pal. Barolo in Turin 1692 von Gianfr. Baroncelli ist ein in sich gelockertes Vestibül von der sich anschließenden Treppe, die doppelte, dann auf dem Absatz sich zu einem mittleren Endlauf vereinende Läufe hat, durch Pfeilerarkaden getrennt. Das Vestibül aber schräg durchschreitend zum Treppenlauf scheinen dem Auge beide Räume ineinander zu verfließen. Noch deutlicher dieser Vorgang, der auf unbestimmte Übergänge von einem in den anderen Raum ausgeht, im Vestibül des nahen Pal. Asinari di S. Marzano (Tafel IV) zu verfolgen. Er ist von einem Spanier Garoes bald nach 1684 erbaut, spätere Arbeiten daran von Martinez und Alfieri. Man möchte hier einen weiteren Einfluß spanisch-arabischer Baukunst entdecken, die bereits auf Guarini gewirkt hat (S. 79). In das Fließen des Raumes werden die undulierenden Säulenkörper, die schräg ziehenden Kanneluren am unteren Teil von Säulen und Pilastern mit hineingezogen. Merkwürdig hart schon die Trennungen im Vestibül des Pal. Saluzzo di Paesana (Abb. 140, 141) um 1720 von Plantieri, aber noch sein größerer Zeitgenosse Juvara sucht jenes Durcheinanderfließen einzelner Vestibülteile durch Lockerung der Räume und Durcheinanderflechten der optischen Leitlinien in der Wölbungszone augenscheinlich zu machen. So der Treppenvorbau des Pal. Madama (Abb. 95, 137) 1718, der Anfang einer Ummantelung des alten Kastells. Es ist kaum möglich, sich von einem Standpunkt aus eine klare Raumvorstellung zu bilden, Linien und Öffnungen gleiten ineinander über. Man beachte insonderheit die Ausbuchtung der Nischen rechts und links beim Eintritt; dieser Schwingung im Grundriß entspricht eine gegenläufige Ausbuchtung im folgenden Joch der Wölbung, den Blick hinaufziehend in den Treppenraum, der schließlich alles Gewirr der Tiefe unter dem Himmel seines mächtigen Muldengewölbes eint.

Hofhalle und Treppe im Pal. Martinengo-Villagana in Brescia von Carra bilden einen verunglückten Versuch, diese Raummischung herzustellen, dagegen gestaltet der Pal. Ghilini in Alessandria (Abb. 94), jetzt Präfektur, den die kunstgeschichtliche Forschung seltsamerweise ganz übersehen hat, 1732 von Alfieri, ein letztes großes Vestibül mit allen Kennzeichen des ausgereiften Hochbarocks.

Als erster Raum ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken, Auflockerung durch freie Wandsäulen, kleinere Flachkuppel. Dann in der Achse ein großer flachkuppliger Raum mit geschlungenen Spiegelprofilen und Durchsicht in den Gartenhof. Seitlich sich anschließend je drei ovale Kuppelgewölbe, ihnen folgend Tonnengewölbe, die in den Gebäudekern eindringen. Diese seitlichen Gewölbejoche sind nicht mehr



97. Rom, Pal. Altieri 1:750

durch Pfeiler oder Säulenstamm getrennt: nur Hängezapfen sind letztes Anzeichen dafür, daß hier einst eine Trennung bestand. (Ähnliches in dem Seite 94 erwähnten Treppenraum.) Als Fortsetzung der Querachse öffnen sich auf beiden Seiten Treppenaufgänge, die mit einem Mittellauf und zwei Seitenläufen wechselnde Treppe ist drei Geschosse hochgeführt. Alles dies in Ziegeln und Ziegelformsteinen ausgeführt.

Die äußerste Entwicklungsmöglichkeit des Genueser Palasttyp gibt Pal. Balbi in Via Cairoli (Abb. 96) mit dem Treppenhaus 1750 von G. Petondi. Hier steigen im Atrium rechts und links Treppen auf, in der Mitte öffnet sich ein mit Säulen locker gefaßtes Portal und läßt den Blick frei über den tiefer liegenden kleinen Hof zur Via Lomellini, darüber, einst alles unverglast und mit lichten, verschwimmenden Durchsichtigkeiten, steigt der geeinte Treppenlauf in die Kuppelhallen des höheren Geschosses empor, den Hof mit einer Brücke überspannend. Wie weit man diese verschwimmenden Räume in langen rechteckigen Vestibülen mit graden Balkendecken erzielen konnte, mag man im Pal. Guerrieri in Verona, Via Leoncini, studieren. Kurze und längere Deckenflächen, gesondert durch sieben Pfeiler- und Säulenreihen hintereinander, wechseln mit ungedeckten Hofteilen ab, fortwährend verändert sich die Lichtstärke und löst alles ineinander auf. Die zahlreichen kleinen Hofanlagen in Oberitalien, namentlich in den Städtchen am Fuß der Alpen, spiegeln nach Vermögen den Einfluß der großen Anlagen wider. Oft ist man schon zufrieden mit dem Durchblick durch ein Säulenpaar auf ein kraus ornamentiertes Wandbrünnlein.

Die Entwicklung der Wohnräume in der Richtung auf Durchdringung und Vermischung wird über eine Grenze nicht hinauskommen, die von der Abschließbarkeit der einzelnen Räume durch Türen gegeneinander bestimmt wird. Gegenüber älteren Grundrissen macht sich aber noch mehr das Verlangen geltend, die Zimmerflucht als eine wohlberechnete Perspektive zu geben und die Hauptsäle durch Größe, Beleuchtung und Gruppierung ihrer Nebenräume auszuzeichnen. Wir beschränken uns auf zwei namentliche Beispiele. Im Pal. Barberini in Rom (Abb. 83, 84) folgt auf die Treppen sowohl des Maderno wie des Bernini ein gleicher Vorsaal, jedesmal die beiden äußeren Achsen des Mittelrisalits einnehmend, zwischen ihnen liegt der große Hauptsaal mit drei Achsen aber größerer Tiefenerstreckung, an den sich nach der Rückseite der ovale Raum mit drei Portalöffnungen anschließt. Man beachte, wieviel statisch unnötiger Mauerkern gegeben ist, um diese Raumkombinationen zu formen. Ein zweites Beispiel ist der Pal. Altieri in Rom (Abb. 97) seit 1675 von G. A. de' Rossi: Endigung der vorderen Hofhalle seitlich in einen Vestibülraum, von hier abschwenkend steigt die vierläufige Treppe mit offenem Rechteckkern auf. Vor ihrem dritten Absatz in der Achse des vierten Laufs liegt die mittlere Arkade eines in drei Arkaden sich öffnenden ovalen Vestibülraumes, im Anschluß an ihn dann der große Thronsaal des Palastes. Die weitere Durchbildung dieser Grundrißlösungen wird in Frankreich zu verfolgen sein.

Die Auflockerung der Konturen des einzelnen Saalraumes geht in gleicher Weise wie im Vestibül vor sich: an die Wand gestellte Freisäulen oder doch starke Dreiviertel-Säulen,

Rom, Pal. Colonna
(Phot. Moscioni)

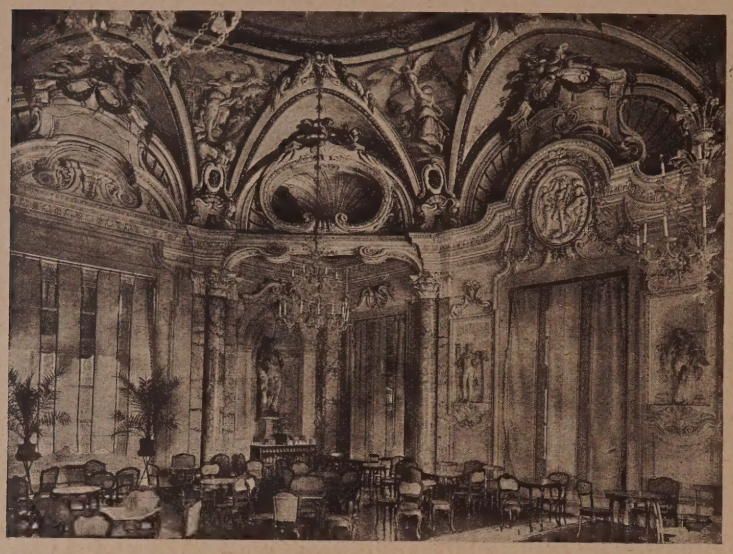
98. Florenz, Pal. Corsini (Phot. Alinari)

Herumführen eines Balkons in halber Höhe, gegen den Nebenräume sich öffnen — das Motiv der Coretti mit ausladenden Balkonen ist hierin übersetzt — Zusammenfassen des Ganzen unter einer höchstens durch Stichkappen gelockerten Wölbung. Alles dies wendet auf der große Saal im Pal. Corsini in Florenz (Abb. 98), die früher erwähnte Treppe mündet hier allerdings in einer Ecke. Ein rundumlaufender Balkon in reichen Kurven auch im großen Vorsaal des Pal. Corsini in Rom und im Ballsaal des Pal. Pisani in Strà (vergl. S. 173). Das Äußerste nach dieser Richtung stellt der Hauptsaal in Schloß Stupinigi bei Turin (vergl. S. 173, 174) dar. Es folgt das Verschmelzen eines kleineren Nebenraums mit dem Hauptraum in der Alkovenbildung, so im Pal. Mansi in Lucca, im Empfangssaal der Königin im Pal. Reale in Turin, an dessen innerer Ausstattung bis ins 19. Jhh. umfangreich gearbeitet wird. Durcheinanderfließen der optischen Leitlinien an Wand und Decke, die in ihr Spiel die raumumschreibenden Kurven immer wieder hineinziehen, im Saal des Eckbaus des Pal. Colonna in Rom (Abb. 99). Der Bau schon 1417 beg., im 17. und 18. Jhh. völlig aus- und umgebaut. Beteiligt daran eine größere Zahl Architekten und Malerdekoratoren. Ferner zu nennen wiederum mit Durcheinanderspiel von Stuck und Malerei, ohne daß das Auge gleich richtig zu trennen vermöchte, die Sala d'Alcova im Pal. Brignole-Sale in Genua (Abb. 100), der neue Saal im Pal. Pubblico in Brescia von Vanvitelli. Völlige Auflösung im Gerank des Rokokoornaments, für das in Italien wohl allenthalben Beispiele genannt werden können, aber doch nur dürftiger Art, findet sich nur unter französischem Einfluß, besonders in Piemont, so im Pal. Falicon, beg. 1638 von Castellamonte, umgebaut durch Borra, und im Pal. dell' Accademia Filarmonica, umgebaut von Alfieri, beide in Turin.

Am Ende der Entwicklungsreihe der galleria, die von Caprarola über den Pal. Farnese in Rom geht, stehen die Galerie der Armeria Reale in Turin, Gewölbe von Juvara und Alfieri, weiter die im Pal. Reale in Genua (Taf. V), wo alles Durcheinanderziehen der Malerei überlassen bleibt, und die prächtige Galerie im Pal. Colonna in Rom (Taf. VI, vergl. Abb. 86) von Antonio del Grande mit Säulendurchsichten gegen die Nebenräume. In allen drei Beispielen statt der früher einseitigen Beleuchtung jetzt eine solche von beiden Langseiten aus. Einseitig beleuchtet dagegen noch die Galerie im Pal. Reale in Turin. Mit Rokokoornament und Spiegeln die Galerie im Pal. dell' Accademia Filarmonica ebendort.

Für die Ausbildung der Saaldecken liegt nun ein so ungeheures Material vor, daß hier nur annähernd die Entwicklung angedeutet werden kann.

Schon die Galleria Farnese in Rom hatte die Durcheinanderstellung aller möglichen Körper als Malerei gebracht. Man denke sich diese Durcheinanderstellung jetzt noch plastisch-räumlich vermehrt durch Stichkappen und reichere Gewölbeformen. Malerei und Stuckdekor bemühen sich weiter, diese Körper miteinander zu verschränken und sie schließlich aufzulösen in ein Spiel architektonischer und dekorativer Linien. Den entscheidenden Anfang machen Pietro da Cortona und seine Schüler in Arbeiten,



99. Rom, Pal. Colonna (Phot. Crudo)

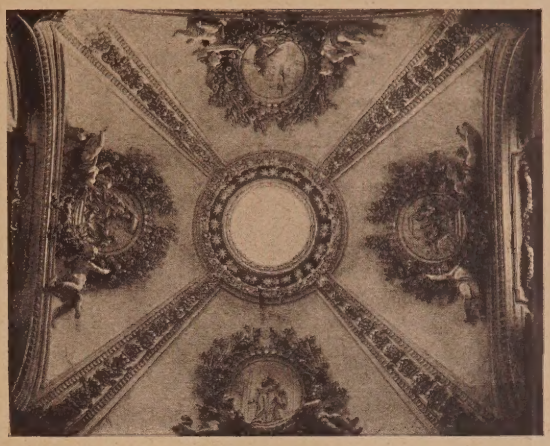
100. Genua, Pal. Brignole-Sale

die von Rom aus sich über ganz Italien verbreiten (vgl. auch die Kirchenbauten S. 81, 88). Rein malerisch, aber in der Darstellung des architektonischen Details, das in der Richtung des Boromino sich hält, von größtem Einfluß auch auf spätere Stuckarbeiten die Decke im Hauptsaal des Pal. Barberini in Rom (Abb. 103) 1633—39, mit reicher Stuckplastik dann die Saalfolge im Pal. Pitti in Florenz, als erste die Camera della Stufa 1637, die Sala die Venere 1641, dann folgend die Sale di Giove, di Marte, di Apollo, sämtlich von Cortona. Letztere und die Sala di Saturno vollendet von Ferri. Diese Decken verdienen größere Aufmerksamkeit, wie ihnen gewöhnlich zuteil wird. 1651 in Rom die Galerie des Pal. Doria Pamphili ausgemalt. In den Stuckdekorationen des Pal. del Grillo in Rom (Abb. 101) sind diese wuchtigen Körperverklammerungen gleichsam wie in der Projektion zum zierlichsten Spiel gewundener Linien geworden, verflochten mit Kränzen und Putti.

In Oberitalien nennen wir als reichstes Beispiel zu Beginn des Hochbarocks die Decken im Real Castello del Valentino in Turin, einem Bau der Marie Christine von Frankreich, 1633 beg., unter sichtlichem Einfluß der französischen Cour d'honneur-Anlage nach dem Entwurf eines unbekannt gebliebenen Architekten unter der Leitung Castellamontes aufgeführt. Verglichen mit den Leistungen des Cortonakreises bleiben diese Decken schüchterner in der Aufteilung und zurückhaltender in Relief- und Raumverschränkung. Die Carloni, Piola und Deferrari in Genua geben im Pal. Rosso Beispiele der letzten Phase des Hochbarocks. In der Sala dell'Autunno und der Sala della Primavera verfließen Architektonik und Ornamentik, Blütenkränze und Figurenscharen, Räume und lichte Himmelsweiten zu einem Gemeinsamen, in dem sich auch unsere Phantasie spielend ergeht. Hier auch eine Galerie von Viviani und Piola, wo jener Zusammenbruch der Massen im Gigantensaal des Pal. del Tè in Mantua zur heiteren Elegie wird. Das Ganze stellt dar einen zur Ruine verfallenden Dianatempel, aus der Malerei stechen hereinbrechende Gewölbebogen zum Teil in Stuck vor. Dort, wo in dem Gewölbe einst ein Relief als Schlußstein saß, schweben Diana und Amorinen herunter. Die venezianische Kunst läßt ihre großen, himmelöffnenden Spiegelbilder ohne architektonische Einleitung in die Decke ein. Ein schönes Beispiel das Deckenbild des Tiepolo im Pal. Canossa in Verona. Französische Rokokoeinflüsse in Nordwestitalien, so in der Sala della Maddalena des Pal. Reale in Genua.

Die Darstellung der Galerie im Pal. Rosso gibt einen Fingerzeig für die Auffassung der im 18. Jhh. auftauchenden Ruinensentimentalität nach ihren anschaulichen Werten: die Auflösung einst abgeschlossener Räume gegeneinander und ihr allmähliches Verschwimmen in die unendlichen Reihen des umgebenden Luftraumes. Doch muß hier ein für allemal gesagt werden, daß dieses haltlose Verschwimmen in unendliche Reihen nie für den architektonisch vorgestellten Raum wirklich zutrifft, immer bleiben trotz allen Verfließens letzte Hemmungen vor-

101. Rom, Pal. del Grillo (Phot. Crudo)



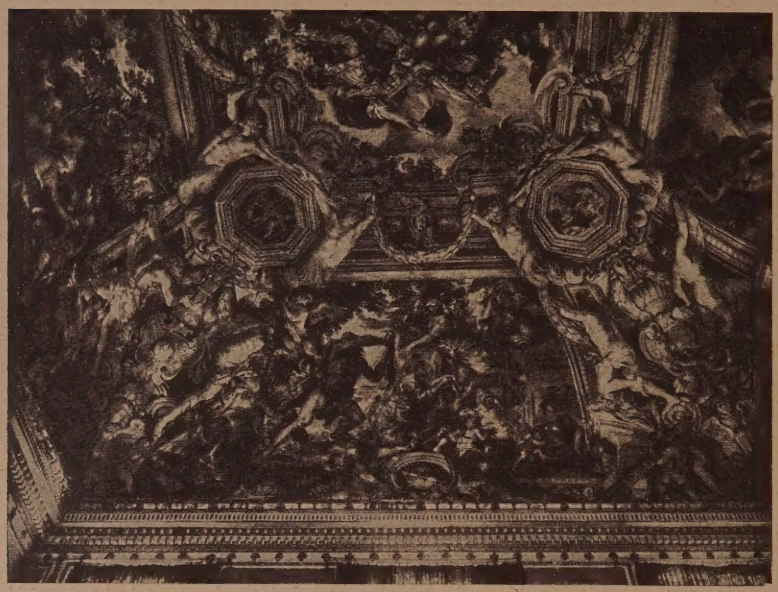
102. Rom, Capp. S. Francesco (Corsini) (Phot. Moscioni)

handen, denen die reproduzierende Körpervorstellung zu folgen vermag. Nicht Unendlichkeit, sondern komplizierte Vorstellungsformen, in denen sich aber der moderne Mensch verwirrt, sucht man auf. Denn wäre man selbst verwirrt oder verloren, so könnte man nicht zur Vorstellung und damit zur Schöpfung gelangen. Das Schlußresultat für die Raumgestaltung im Palastbau ist somit das gleiche, wie für den Kirchenbau (vergl. S. 89) und braucht mithin nicht wiederholt zu werden. Hinweisen möchten wir aber auf die ganz ähnliche Entwicklung in der Figurenmalerei: Immer heftiger werdende Durchwindungen einzelner Körper, absichtliche Unklarheiten auf den ersten Blick über Verbleib einzelner, durch fremde verdeckter Körperteile, ein Linienspiel über die ganze Fläche — zuerst im einzelnen bei Correggio zu beobachten —, Auflösung der Umrisse in Licht und Schatten und zum Schlusse ein Verschwimmen in fernste Hintergründe in den Spätwerken eines Rembrandt, in den Hauptwerken eines Tiepolo und Watteau. Wobei dann allerdings die Malerei die Vorstellbarkeit in Dunst und Licht auflösen kann. Nicht angängig ist es aber, dieser Ähnlichkeit wegen die Baukunst jetzt als malerisch zu charakterisieren, denn beide Künste streben mit den ihnen eigenen Mitteln demselben Ziele zu; der Entwicklung des Raums bis in seine letzten Möglichkeiten.

Dagegen muß noch einer besonderen Art der Raumbildung gedacht werden, die nur mit dem Schein rechnet und schließlich bewußt auf Täuschung ausgeht. Die Malerei hat, abgesehen von erklärter Flächenstilisierung, stets mit diesen Scheinräumen gerechnet. Entscheidend ist, daß ihre perspektivischen Berechnungen jetzt für die architektonischen Raumbildungen verwendet werden.

Pozzo will im Hauptschiff vor S. Ignazio in Rom, in der Vierung von SS. Fiora e Lucilla in Arezzo mit Scheinarchitekturen die Raumbildungen zu tieferer Zone fortentwickeln; der Schildbogen im Chor von S. Niccolò da Tolentino in Rom, im Querschiff von Carmine in Florenz wird als Halbkuppel ausgedeutet. Cornacchini erweitert die Perspektive aus der Madernovorhalle an S. Pietro auf das Reiterstandbild Karls des Großen, ein Gegenstück zu Berninis Konstantin, durch gemalte Bogenhallen hinter der Skulptur. Die Hofperspektive wird unendlich oft durch ein Architekturbild hinausgezogen, eines der reichsten im Pal. Ranuzzi in Bologna. Reiche perspektivische Ausblicke im Saal des Palazzino Busiri-Vici in Rom, in der Villa Falconieri bei Frascuti (vergl. Kap. VII), im Saal des Pal. Antinori-Gallenga in Perugia von Carattoli. In der Galerie des Pal. Reale in Genua (Taf. V) rein malerisch eine leichte ovale Ausbuchtung in der Mitte vorgetäuscht. Die Pilaster müssen sich dafür etwas niedriger halten.

Im Relief diese Scheinerweiterungen schon bei Donatello im Hostienwunder zu Padua, worin er den Eindruck der Konstantinsbasilika festhalten möchte, von B. da Majano am Sakramenthäuschen in S. Domenico



103. Rom, Pal. Barberini (Phot. Moscioni)

in Siena, auf eine architektonische Komposition sie zum erstenmel eindrucksvoll übertragen an der Chorwand und den anschließenden Nischen von S. Maria presso S. Satiro in Mailand, vielleicht von Bramante (Abb. bei Willich, Baukunst der Renaissance in Italien, Handbuch der Kunstwissenschaft S. 152). Die scheinbar vertieften Fenster der Barockfassaden, so am Pal. Barberini (Abb. 82), sind hier bereits vorweg genommen. Schein-Coretti in den Querarmen von S. M. della Vittoria in Rom, S. Giovanni in Racconigi. Ovale Fenster in den Seitenschiffen der umgestalteten Lateransbasilika nötigen die Säulenstellung im Relief eines Grabmals sich in der Mitte zu erniedrigen, gleichzeitig aber wird der Eindruck erzeugt, als weiche die Säulenstellung im Bogen zurück. Im Großen dann von Boromino ein ähnliches Experiment in dem täuschenden Säulengang des Pal. Spada in Rom gemacht. Die Säulen werden nach hinten zu immer kleiner und reihen sich dichter, das Ganze macht den Eindruck einer Wette auf optische Täuschung. Die angeführte Capp. Avila im linken Seitenschiff von S. M. in Trastevere (Abb. 72) wiederholt als Hintergrund ihres Altars das Experiment mit verschiedenen Beleuchtungseffekten. Im Großen zieht Bernini aus solchen Überlegungen Nutzen bei Anlage der Scala Regia im Vatikan 1663—66. Das Schmalerwerden des Raumes nach hinten deutet er, die Klemmung vermeidend, durch engere Säulenfolge und schmalere Stufen zu größerer Tiefe um. Zugleich supponiert der Betrachter dem Beginn und Ende der Treppe gleiche Breite. Baldinucci meint bei Besprechung dieser Anlage in seiner Biographie Berninis, nachdem er sie als wunderbares und technisch schwierigstes Werk des Meisters gepriesen: „avendo resa al occhio più vaga la larghezza del suo principio colla strettezza del suo fine." Das heißt, Bernini habe Anfang und Ende der Treppe in gefällige Übereinstimmung gebracht. Auch im kleinen wird man allenthalben diese optischen Täuschungen zu scheinbarer Raumerweiterung finden: die Chorapsis von S. M. in Campitelli (Taf. II) verändert die rhythmische Reihung der gliedernden Pilaster so, daß die seitlichen Intervalle ganz schmal werden. Das Auge gibt ihnen, ohne Kontrolle nach gewohnten Verhältnissen urteilend, eine größere Breite, damit dehnt sich zugleich der ganze Apsisraum.

104. Rom, Altar in S. Ignazio (Phot. Anderson)

Genua, Palazzo Reale

(Phot. Noack)

105. Palermo, S. Cita (Phot. Moscioni)

Ganz ausleben konnte man sich in diesen zur Phantastik gesteigerten Scheinräumen in der Skenographie, für die schon das Teatro Olympico in Vicenza perspektivische Scheinverkürzungen gegeben hatte, und in idealen, aller Materienschwere entkleideten Bauten auf lavierten Federzeichnungen oder Radierungen. Die größten Meister stellt hier die Familie der Galli Bibbiena — aus Bibbiena bei Arezzo, Bologna aber als Stammsitz —, in erster Linie Ferdinando, seine beiden Söhne Giuseppe und Antonio, und der Enkel Carlo, der nicht nur wie die älteren in Italien, Österreich, gelegentlich in Deutschland und Frankreich, sondern auch noch in England und Rußland seine architektonischen Theatervisionen schafft. Als Lehrer des erstgenannten erscheint Padre Andrea Pozzo, der, wenn auch die Annahme, er sei deutscher Abstammung, nur psychologische Kombination ist, doch von deutschen Herren in Rom entdeckt wurde und in Wien starb. Der Einfluß dieser Gruppe von Raumdenkern mit ihrem gewaltigen Anhang von Schülern ist auf die deutsche Architektur von weittragender Wirkung gewesen. Österreich und Süddeutschland übertreffen in einigen sakralen Raumschöpfungen noch die italienischen Beispiele des höchsten Barocks. Der Klassizist Milizia bemerkt 1781 allerdings: „Chi vuol esser architetto alla rovescia studi l'architettura di Fra Pozzo."

In welcher Weise die Bereicherung des plastischen Körpers im Hochbarock durchgeführt wird und welche Folgen sich hieraus für das Ornamentwerk ergeben, wird nach dem früher hierzu Gesagten soweit verständlich sein, daß es keiner Beispielreihen bedarf. Die Gliederungen vermehren sich, die Rahmen werden häufiger unterteilt und komplizierter zusammengesetzt, die Giebel und weiteren Abschlußformen brechen, verkröpfen sich, rollen nach innen und außen, so daß auf den ersten Blick sich ein gehäufter Formenkomplex darbietet, den man aber doch bei einigem Verweilen auf ein einfaches Grundschema abziehen kann — dadurch sich stets von dem Überguß entliehener dekorativer Formen unterscheidend, wie ihn das historisch wiederholende 19. Jhh. gegeben hat. Als summarisches Einzelbeispiel sei der obere Teil eines Altars in S. Ignazio in Rom (Abb. 104) nach Entwurf des Andrea Pozzo abgebildet. In Venedig das Ausgelassenste nach dieser Richtung das Hauptportal an S. Staè, Neubau von Grassi 1678, Fass. von D. Rossi 1709. Zu jenem auch dieses Grundgerüst zur Unkenntlichkeit verziehenden Spiel — vorhanden ist es auch dann noch —, wonach das deutsche Rokoko verlangt, hat es Italien aus sich heraus zu bringen nicht vermocht, obgleich es mit Boromino, Pozzo und Guarini die Grundlagen der Rokokoplastik schuf. Eine der bemerkenswertesten Rokokoarbeiten in Rom, die Orgeltribüne in S. M. Maddalena, ist von einem Deutschen Giovanni Corrado — Hans Konrad, nicht von Sardi: bisbetici ornati, meint Milizia.

Das architektonische Relief entwickelt sich derart, daß von einem bis dahin immer noch wahrnehmbaren Reliefgrund, vor den und hinter den die einzelnen Körperteile treten, so wenig wie möglich übrig gelassen wird. Schon die Capp. Barberini in S. Andrea della Valle in Rom 1616 von Castello zeigt in einem Vergleich mit der Sagrestia Nuova in Florenz des

106—113. Profile in Rom 1:20

106. Pal. dei Conservatori, Fenster, Michelangelo
107. S. Pietro, Attikafenster, Maderno
108. Pal. Barberini, Portal, Bernini
109. Pal. Barberini, Attikafenster, Boromino
110. Kloster bei S. Carlo, Portal, Boromino
111. Pal. Narni, Portal, G. A. de' Rossi
112. Pal. del Grillo, Portal, C. Rainaldi
113. Pal. Crescenti, Portal, G. B. Crescenti

Michelangelo, wohin die Richtung geht: Zerknickung der großen optischen Leitlinie auf der Fläche, ein Vor und Zurück in nicht mehr zählbaren Flächenschichten. Allerdings: die Innenausschmückung von S. M. della Vittoria in Rom mit verschiedenartigen Skulpturen, mit Malereien und deren Übergang zur plastischen Bildung wird man in ihrer stilistischen Notwendigkeit verstehen, aber ablehnen dürfen. Denn hier ist die Grenze des Vorstellbaren weit zurückgelassen, immer neue Einfälle sind nach und nach hinzugekommen, stets nur für sich, nie in ihrer Gesamtheit Vorstellung gewesen und Anschauung werdend. Wir geben dies Urteil nach vergeblichem Bemühen um solche Vorstellung ab, wogegen doch die verwirrenden Schöpfungen Guarinis bei einigem Bemühen sich klar formieren. Vorstellbarkeit aber ist ein Kriterium, mit dem Architekt und Kunsthistoriker den anschaulichen Schöpfungen gegenübertreten dürfen.

Wie nun die plastischen Körper sich ineinander zu verklammern vermögen, ist bei der Bedeutung, die solche Verklammerung und Verschlingung für die Raumwirkung hat, schon angedeutet worden. Es sei daher an das gelegentlich der Kuppel von S. Andrea al Quirinale in Rom, von S. M. dell' Assunta in Ariccia, der Tonnenwölbung von SS. Domenico e Sisto (Abb. 38) Gesagte erinnert. Allerdings bezwingen Rom und dann Piemont am besten diese plastischen Häufungen, gar zu leicht bröckelt anderswo alles durcheinander. So, um krasse Beispiele zu nennen, in Venedig an der Ospedaletto-Kirche 1674 von Longhena, in Neapel in S. Severo, auch Capp. del Sangro genannt, 1750. Besonders für die letzte Stadt wird man in diesem Zerfall der Vorstellung das Eigentümliche ihres plastischen Barockempfindens zu sehen haben. Wirkt doch schon ein florentinisch komponiertes Renaissancegrabmal wie das in S. Giovanni a Carbonara in Neapel, mit seinem Vorbild verglichen, wie zerhackt und aus lauter unzusammengehörigen Teilen zusammengesetzt.

Anders verhält es sich aber mit der Frage, ob auch für diese plastischen Körper eine gegenseitige Durchdringung stattfinden kann und schließlich gar eine Auflösung ineinander. Von Erkenntnissätzen der Physik hat man hier abzusehen, wenn auch, wie schon einmal vermerkt, die Naturwissenschaft mit ähnlichen Vorstellungen, z. B. bei den Doppelkristallen, zu tun hat: zwei Körper durchdringen sich, in der ganzen Kristallmasse gibt es einen Teil, der beiden angehört. Dabei ist das Eindringen plastischer

Körper in Raumkörper schon vermerkt. Soll sich aber die Kette der stilistischen Analyse, die von einem gleichen Körperdasein für Raum und Plastik ausgeht, schließen, so wird nach Beispielen zu suchen sein, wo sich in der Plastik der gleiche Prozeß wie für Räume wiederholt, mögen sie auch noch so selten sein.

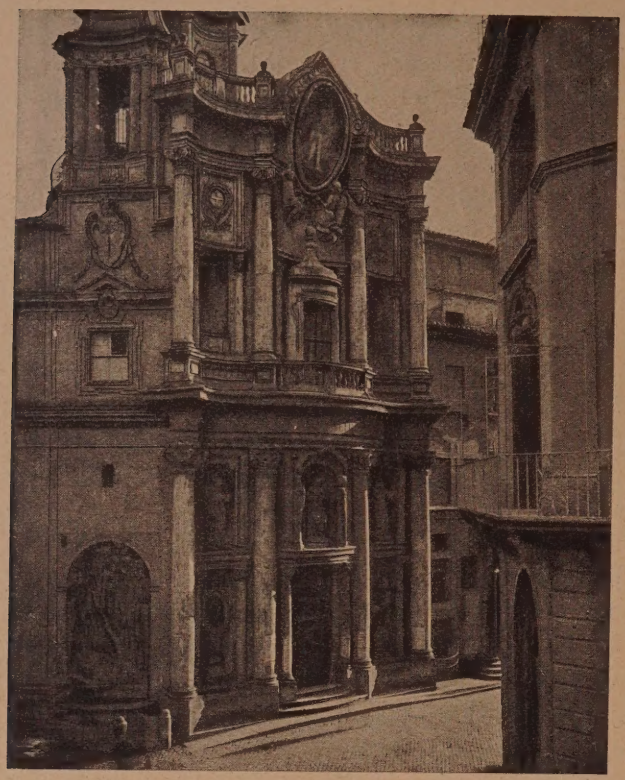
Vergleicht man ein Profil des Michelangelo (Abb. 106) mit einem des Maderno (Abb. 107), so handelt es sich bei beiden um völlig entwickelte Profilteile, nur daß Maderno reicher und bewegter in der Linie geworden ist. Meist sind diese Teile durch einen Einschnitt getrennt, rücken sie aneinander, so ist die Trennung des einen ohne Verletzung des anderen Teils auszuführen. Erst bei Bernini (Abb. 108), Boromino (Abb. 109, 110), de' Rossi (Abb. 111) steckt ein Teil im anderen so drin, daß man ihn wie ein organisches Gewächs, etwa eine Astwurzel aus dem Hauptstamm, herausreißen müßte, beide Teile verletzend. Oder die einst getrennten Teile, die man trotz reicherer Linienführung immer noch deutlich wiedererkennt, wachsen so ineinander, daß ein Stück gleichmäßig zu beiden, einst nebeneinander bestehenden Teilen gehört. Eine vollkommene Durchdringung ist damit eingetreten. Besonders Boromino hat immer von neuem dieses Ineinanderschmelzen versucht.

Weiter möchte man hinweisen auf die aus der Mauer geborene Säule, die von Michelangelo geschaffen ist. Sie wird unbedingt als voll gedacht, wenn sie auch nur zu dreiviertel in Erscheinung tritt. Man kann hier aber einwenden, daß kein Zwang vorliegt, die neutrale Wandfläche sich geschlossen zu denken, vielmehr buchtet sie sich freiwillig zur schmalgestreckten Nische aus, in der die Säule ruht. Hier sind nicht Säule und Wand zugleich, sondern die Wand ist hier Säule geworden. Man wird deutlicher sehen, wenn man an das erste Beispiel dieses Prozesses, die Laurenziana (Abb. 20), denkt.

Das Eingebettetsein der Säule in die Wand wird aber zur wirklichen Durchdringung, wenn der Grund nicht mehr neutral ist, sondern zu bestehen schien, z. B. als voller Pilaster, mit dem sich die Säule vermählt, während ihr Kämpferstück voll entwickelt vor dem Pilasterkämpfer bleibt: Fenster am Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 127) von Valvassori. Dann wieder die Säule frei und ihr Kämpfer schräg in das dahinterliegende Gebälk dringend: ebendort an den Portalen, weiter am Pal. Antinori in Perugia (Taf. VII). Der deutsche Hochbarock hat dies Motiv mit Vorliebe verwandt, ein Hauptbeispiel dafür die Kongregationskirche in München. Schrägstellung von Pfeilern mit einer Kante nach vorn, Eindringen in den rückliegenden Pilaster an dem nicht vollendeten Seitenflügel des Collegium de propaganda Fide in Rom 1649—66 von Boromino, dessen Hauptfassade gegen den Platz mit einfacher Lisenenbildung 1627 von Bernini erbaut war. Hier nun auch der Beginn des Einwachsens größerer Körper in der Fensteranlage über dem Portal. Dann das durchdringende Einwachsen eines kleinen, einem Schilderhaus ähnlichen Körpers, der als Fenster dient, an der Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane (Abb. 114) in Rom, womit die Einleitung zu allen ineinander geschachtelten Fassaden der Folgezeit gegeben ist (vergl. S. 113).

Erinnert darf auch an Bildungen werden, wie sie in der Vorhalle von S. M. in Via lata in Rom von Pietro da Cortona auftreten, wo die seitlichen Nischen mit plastischer Ummantelung in den Tonnenraum und seine plastische Umgrenzung sich förmlich hineinpressen. Nur wenn man die vorliegende Form als Endergebnis eines solchen Vorgangs auffaßt, wird sie vorstellbar, während sonst alle Komplikationen, die auftreten, unsinnig erscheinen. Wie weit man im Durchdringen der Teile ineinander gelangen kann, zeigt das Portal des Pal. del Grillo in Rom.

Kommt es nun auch hier zu einer Auflösung des plastischen Körpers? Wie den Raum jede Lockerung seiner Kontur der Auflösung entgegenführt, so erscheint auch der plastische



114. Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane (Phot. Moscioni)

Körper durch Lockerung seiner Kontur gelöst. Bereits die Reliefbereicherung hat eine Zerfaserung der Kontur zur Folge, weit vortretende Säulen lassen bei Schrägaufsicht den Körper durchlockert erscheinen. An den Konturen treten jetzt Formen auf wie Palmwedel, Blütengirlanden, die die einst klare Konturlinie unfaßbarer machen und den umgleitenden Blick im Vor und Zurück abziehen. Vor allem ist der reichbewegten Gewandfigur eine weite Aufgabe in der Silhouettenwirkung eingeräumt. In ihr sprüht der architektonische Körper förmlich auseinander, wogegen die Gotik sie in ihr Architektursystem hineinzwang, die Renaissance ihr mit der Nische ein selbständiges Dasein verschaffte. Als Beispiele seien genannt der obere Fassadenteil von S. Antonio dei Portoghesi in Rom um 1652 von Mart. Lunghi d. J., in Venedig S. M. del Giglio (Abb. 116), der Abschluß des Reliquienaltars in S. Antonio in Padua, der sich in eine Theaterszene musizierender Engel auflöst. Auch ältere Bauten wie der Pal. Canossa in Verona (Abb. 17) erhalten jetzt nachträglich eine durchbrochene Attika mit Figuren. Mit dieser Auflösung in figürliche Plastik, die im freiesten Agieren sich auslebt, tritt der architektonische Körper in eine andere plastische Daseinssphäre: aus der architektonischen Form löst sich die organische Form los.

Weiter jetzt auch die Absicht, das Profil zu flimmernder Erscheinung aufzulösen. Es splittert auseinander in einzelne fein gebildete Teile, und selbst wenn unter diesen symmetrische Abschnitte gegeben werden, stellt sie das Auge nicht mehr als solche heraus, sondern bescheidet sich mit dem Gesamteindruck (Abb. 112, 113). Zu bemerken ist, wie rückläufig die gemeinsame Reliefgrundfläche nach und nach im Profil hervortaucht. Der Klassizismus gibt dann wieder das eindeutige, reine Auflageprofil.

Das vermerkte Übergleiten in eine andere plastische Daseinssphäre findet nun auch nach der entgegengesetzten Richtung statt. Die architektonische Form wird aufgefaßt als aus der ungeformten Materie entstehend. Bezeichnend, daß dieses Nachspüren der Verlebendigung des Steines zur Form zuerst von dem bildhauerisch durchgebildeten Bernini am Pal. di Monte Citorio in Rom eingeführt wird, wo an den äußeren Flügeln der Pilastersockel als noch in der rohen Materie drinsteckend dargestellt ist. Nach seinem nicht ausgeführten Entwurf sollte das Mittelportal Atlanten tragen, auf der Balusterattika des Mittelrisalits sollten Figuren erscheinen. Die ganze Daseinssphäre wäre damit durchlaufen. In den Gartenarchitekturen hat man gern diesen Werdeprozeß oder sentimentalischer das Rückgleiten des Geformten ins Ungeformte gegeben, und an Brunnen kommt es allenthalben vor. Für große Architektur läßt man sich nur selten dazu verleiten. Ein schüchterner Versuch am Portal des Pal. Trivulzio

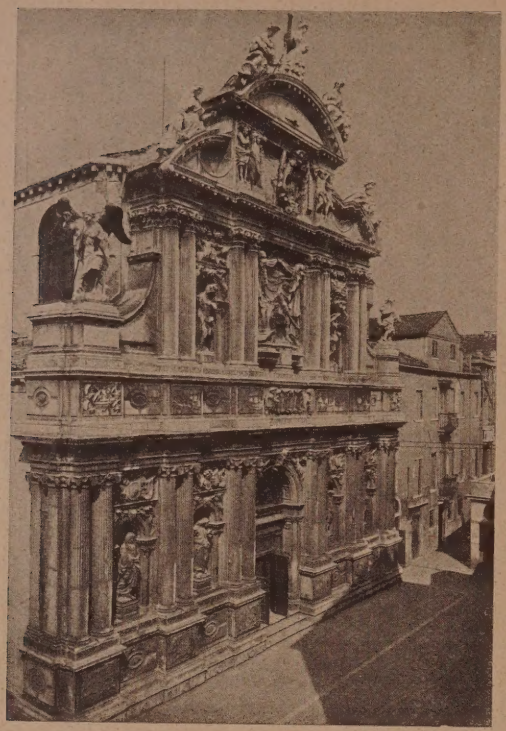
in Mailand Ende des 17. Jhhs. An der Fontana Trevi in Rom (Abb. 177) ist dann sowohl der Prozeß des Herausformens wie ruinensentimentalisch das Übergleiten der Gliederungen in den amorphen Urzustand dargestellt. Dazu kommen das formgegnerische Element des Wassers und Skulpturen.

Die Architektur erscheint so als Durchgang aller plastischen Sphären vom Ungeformten zur Tektonik und von dieser zur Skulptur. Wenn Bewegung seelischer Ausdruck ist, so ist damit die Architektur zum Tummelplatz aller Leidenschaften geworden. Wir haben bis jetzt vermieden, die Barockbaukunst psychologisch zu erklären, nachdem dies von Wölfflin, Schmarsow, Riegl nach Möglichkeit geschehen ist, in der Meinung, daß der moderne Mensch hierzu die nötigen Voraussetzungen nie vollständig wird mitbringen können, er müßte eben selbst ein Barockmensch sein. Daß aber auch von dieser Seite Erkenntnisse gewonnen werden können, möchten wir hier aussprechen.

115. Rom, S Maria Maddalena (Phot. Anderson)

Das dekorative Ornament baut sich auch jetzt auf dem von der Renaissance entwickelten Formenschatz auf, hierbei der veränderten Reliefauffassung, die einen möglichst großen Schichtenreichtum durcheinandermischt, folgend.

Während der Frühbarock besonders im Römischen jene von der antiken Groteskendekoration übernommenen Bildungen beibehält, im Ganzen aber architektonischen Bildungen den Vorzug gibt, werden jetzt naturalistische Blattranken und Blüten in die architektonische Ornamentik locker verflochten, ebenso wie auch die Figuren sich freier bewegen: Fensterverdachungen in S. M. della Vita in Bologna (Abb. 60), Portal des Pal. del Grillo in Rom. Kapitelle gibt schon Boromino an S. Carlo alle Quattro Fontane als Geschling lebendigen Blattwerks. Besonders Oberitalien und Süditalien behalten die alte Freudigkeit am ornamentalen Dekor. In Oberitalien wirkt zum Teil noch das dekorative System Raffaellos nach, zu stärkstem plastischen Reichtum gesteigert. Bei allem Überschwall immer noch ein deutlich erkennbares Gerüst. So die Dekorationen von S. Vittore in Mailand und von S. M. delle Grazie in Brescia Ende des 17. Jhhs. Muschelartige Bildungen, die hier auftreten und später in die Rokokodekoration übernommen werden, finden sich schon früher und nehmen ihren Ausgang von der echten Muschelform, die als Nischenabschluß oder zur Aussetzung des Giebeldreiecks an Fenstern verwendet wurde (Abb. 18). In Genua ist die Dekoration ähnlich, doch derber und größer gesehen und verteilt. Venedig ist noch konservativer der Renaissance gegenüber, überladet die Flächen und treibt viele Einzelheiten zum stärksten Relief heraus. Besondere Einflüsse gehen von der Guarinischule und jener großen Gruppe oberitalienischer Stukkatoren aus, die die derbe Reliefplastik möglichst flüssig machen, manches aus der französischen Ornamentik übernehmen und gebend wie nehmend in Österreich, der Schweiz und Süddeutschland arbeiten. Die fellig und teigig hängende und gezogene Art der Guariniornamentik stellt sich in der Capp. della S. Sindone, dem Pal. Carignano (Abb. 136) in Turin dar. Über dem Eingang der Kapelle Hermen, wo Voluten Bäuche, Brüste, Köpfe andeuten. Beispiele späterer Stuckarbeiten am Pal. Leoni-Montanari, jetzt Milan-Massari in Vicenza erbaut 1689 von Paolo Guidolini. Das Ornamentwerk im Treppenhaus einer qualligen Masse gleichend mit Blattkränzen gleich faulenden Algenbündeln und Voluten gleich baumelnden und zerfließenden Teiglappen. Bereits mit Anklängen an das Rokoko, das sich dann ornamental am reichsten in Süddeutschland ausleben sollte,



116. Venedig, S. Maria del Giglio (Phot. Alinari)

der Pal. Mezzabarba in Pavia (Abb. 128) 1729 von Veneroni mit reicher Stuckfassade. Aus Rom sei die Fassade von S. M. Maddalena (Abb. 115) genannt, beg. von G. A. de' Rossi, voll. keinesfalls von Sardi, da hier echte Rokokomotive auftreten.

Mit Rastrelli gelangt diese Stuckdekoration nach Petrograd, reiche Beispiele mit einst buntfarbigem Stuck das Winterpalais (Abb. 138) von 1769, Schloß und Eremitage in Tsarskoje Sjelo (Abb. 198).

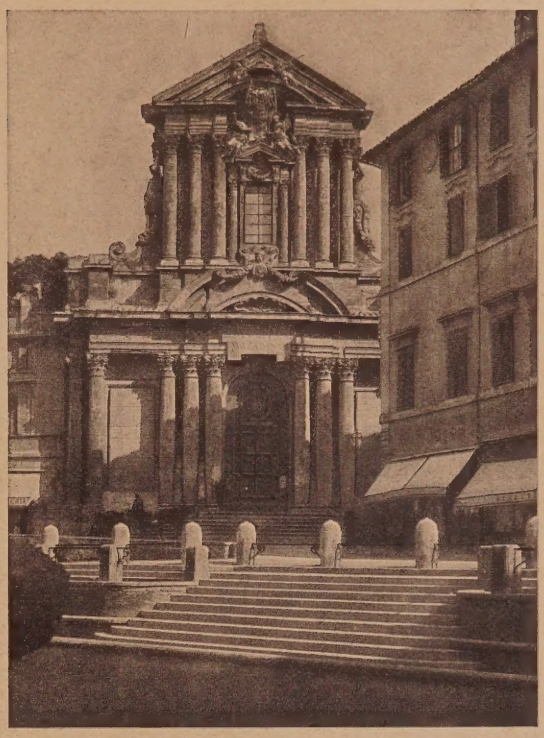
Reiche Marmorintarsien in ganz Italien, jetzt mit plastischen Elementen durchsetzt: Innenausstattung von S. Pietro in Rom. Neapel und Süditalien befriedigen so ihr dekoratives Bedürfnis. Gleichzeitig macht sich der Einfluß spanischer Ornamentik, der Platereske, bemerkbar. Auffallend reich an solchen Motiven Lecce. Die Stuckdekoration befreit noch mehr als in Oberitalien die Figur aus dem ornamentalen Zusammenhang. In den Dekorationen des Serpotta in Palermo spielen Putti völlig unbekümmert über das dekorative Gerüst hinweg und in S. Cita in Palermo (Abb. 105) um 1717 sind auch die vegetabilischen Formen verwuchert, ohne zwar jene strömende Flüssigkeit des oberitalienischen Ornaments zu erlangen. Die Auflösung, der dort durch Verfließen der Linien nachgegangen ist, wird hier gleichsam durch Verbröcklung erreicht. Da wir die Erkenntnis der wechselnden Eigentümlichkeiten des Barockstils nicht aus dem Ornament, sondern aus der Raumform und der plastischen Form des Baukörpers entwickeln, mag diese Skizze einer Disposition genügen, um nun die plastischen Elemente in ihrem großen Zusammenhang zu betrachten.

Die Kirchenfassade einer Ordnung bleibt auch im Hochbarock die Ausnahme. Außer den im Anschluß an S. Pietro genannten Beispielen, die zum Teil erst dieser Zeit angehören, ist in Rom S. Andrea al Quirinale (Abb. 33) zu nennen, wo nur zwei Riesenpilaster den Dreieckgiebel tragen. Man möchte meinen, daß Bernini erst nachträglich der Gedanke gekommen sei, eine Auflockerung der Fläche und eine Überleitung zu solchen Maßen durch den Halbrundvorbau auf Säulen zu geben. An S. Firenze in Florenz erscheint das ähnliche Motiv bei gekuppelten Pilastern weit schwächer, statt des schlichten Giebels ein reicher Aufbau. Dreiteilig ist die Fassade einer Pilasterordnung am Dom in Albano 1702 von Buratti, das Innere das Ergebnis verschiedener Umbauten einer alten Basilika. Letzter Umbau 1914/15. An S. M. della Passione in Mailand 1692 von Rusnati erfährt man, warum der Barock diese eine Ordnung so selten an der Fassade verwendet: das Durchführen einer Reliefffläche von unten bis oben ist ihm unbehaglich, und mit Portalen, Fenstern, Nischen sucht Rusnati diese eine Ordnung zu unterbrechen. Das Ergebnis ist eine wirklich staunenswerte Unordnung. In Erinnerung an Palladianische Gedanken entsteht in Padua 1692 die Fassade von S. Clemente, in Venedig die von S. Lazzaro dei Mendicanti seit 1673 von Sardi.

Konservative Beispiele des zweigeschossigen Fassadentyps sind in Rom S. M. in Via von C. Rainaldi, S. Ignazio 1649 von Algardi, S. Antonio dei Portoghesi, in Modena S. Giorgio von Vigarani, in Perugia die Chiesa Nuova 1663, doch macht sich schon hier eine Umwandlung zu lebhafterem Umriß, stärkerem Vorsetzen oder gar Eindrücken der Mittelpartie geltend.

Das Streben nach Lockerung des Körpers führt auch hier die Freisäule ein. M. Lunghi d. J. stellt sie zu dreien, eine leicht vor die andere tretend, zu beiden Seiten des Portals von

SS. Vincenzo ed Anastasio (Abb. 117) in Rom auf und wiederholt das Gleiche oben. Der Giebel wird damit dreifach verschachtelt. An den Ecken unten steht eine Freisäule, eine zweite führt den Blick um den Fassadenkörper herum. Statt der Voluten wie schon an S. Antonio dei Portoghesi Atlanten in Voluten auslaufend. Später dürfte man bei allem Reichtum den Baukörper hinter den Säulen als ungelöst empfunden haben, alles bleibt dort noch Fläche. Lockerung durch Freisäulen, gleichzeitig Vorholen des gesamten Körpers nach der Mitte zu zeigt die Fassade von S. Niccolò da Tolentino in Rom 1666—68 von Algardi oder dessen Schüler Baratta. Die vollkommene Lösung gibt S. M. in Campitelli 1667 (Abb. 80). Man zaudert hier, den ursprünglichen Reliefgrund anzugeben — er liegt in der Fläche der Pilaster, die die Freisäulen neben dem Portal begleiten, — vor den Säulen und Giebel treten, hinter den es zurückgeht, wobei wiederum Säulen die rechteckigen Nischen aussetzen und das Mittelportal als vortretende Ädikula auf Freisäulen, die Seitenportale nur als Rechtecköffnungen in der Wand mit eingestellten Säulen gegeben sind. Selbst in stark verkürzter Ansicht lösen sich hier noch Körper aus der Masse und bei solchem plastischen Reichtum im großen können die kleineren Mittel auf das notwendigste beschränkt bleiben.



117 Rom SS Vincenzo ed Anastasio 1650

Die Fassaden von S. Domenico in Palermo seit 1637, von S. Benedetto und vom Dom in Catania 1736, vom Dom in Syrakus 1728—1737 von Piccherali, bringen keine reichere Schichtenbewegung des Körpers heraus, lockern aber durch Freisäulen, große dunkle Portale und Bogennischen die Erscheinung. Hier wird nicht so sehr die gesamte Masse durchgefühlt wie jene Bröckligkeit des optischen Eindrucks erreicht, die auch im Ornament festgestellt wurde.

Führt man reiche venezianische Kirchenfassaden dieser Zeit auf ihre rein plastischen Massenverhältnisse zurück, so merkt man, daß die einheitliche Reliefgrundfläche wohl durch einen Schwall von Ornamentwerk, kleinen architektonischen Gliederungen, Figuren überflutet ist, immer aber noch besteht. Vergleicht man die Fassade von Gli Scalzi 1683—89 von Sardi mit den ähnlichen Gliederungen von S. Andrea della Valle in Rom, so findet man, daß dem gering entwickelten venezianischen Raumgefühl auch ein gleich geringes plastisches Gefühl entspricht. Wäre die von Hildebrand in seinem „Problem der Form“ aufgestellte Theorie ein allgemein gültiges Gesetz und nicht nur die wundervolle Deutung persönlicher Schöpferabsichten, so würde allerdings diese Fassade wie diejenige von S. M. Zobenigo oder del Giglio, Kirche 1680—83 von Sardi, Fass. von Benoni (Abb. 116), an denen die gekuppelten Säulen des unteren und oberen Geschosses eine für die gesamte Fassade gültige vordere Reliefffläche darstellen, den römischen vorzuziehen sein. Dem entwickelten Gedankengang folgend können wir hier aber nur eine unentwickeltere Form barocken Gestaltens erkennen. Daß man auch

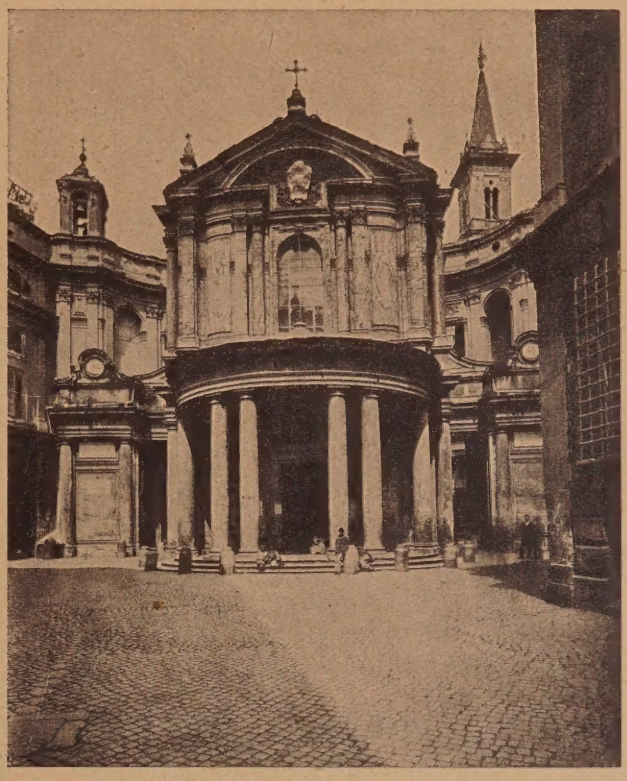
118. Rom, SS. Martina e Luca (Phot. Moscioni)

in Venedig bemüht ist, mit kleinen Mitteln zu lockern, zeigen die Fassaden von S. Salvatore von Longhena oder Sardi (?), von S. Moisè, Bau 1632, Fass. 1686 von Termignon. Ist die Disposition der plastischen Lockerung aber nicht im großen getroffen, so verwirrt das viele Beiwerk nur. Die Art auch, wie diese Fassaden meist später und von einem anderen Architekten vor den Kirchenkörper gelegt werden, sie nicht aus dem Körper herauswachsen, zeigt deutlich, wie wenig man in Venedig den Körper in seiner Gesamtheit aufzufassen willens ist.

Der Hochbarock begnügt sich nun nicht damit, die Fläche der Fassade zu lockern, sondern bringt die ganze Fläche unter neue Bedingungen. Statt des ebenen gibt er den gebogenen Reliefgrund. Dieses Vorgehen setzt zunächst ein sicheres Gefühl dafür voraus, was man dem rückliegenden Baukörper zumuten darf, die Frage nach dem Warum beantwortet die Entstehung der gekrümmten Fassade. Bereits in der Hochrenaissance hatte Ant. da Sangallo die Porta di S. Spirito in Rom eingebuchtet gegen die Via della Lungara: gleich einer großen Nische fängt sie den Straßenraum so auf, wie die Apsis in der Kirche das Mittelschiff. Als nun Boromino die Aufgabe erhält, den gestreckten Rechteckhof der Università in Rom mit dem Kirchenbau S. Ivo (Abb. 62, 63, 120) zu schließen, entwickelt auch er für die vierte, schmale Seite das Nischenmotiv und fängt den Hofraum in einer gebogenen Fassade mit den Gliederungsmotiven der Hoffassaden auf. Um dann den Kirchenkörper selbständig zu machen, setzt das obere Geschoß mit der sechsmaligen Gegenkurve ein. Die Krümmung entsteht also im Gefühl für den Hofraumkörper oder Straßenraumkörper, der plastische Körper tritt damit in neue Beziehungen ein. Dem Barock gewährt dieser Reichtum der Körperbeziehungen von jetzt ab Gestaltungsmöglichkeiten, wie sie die Baukunst vor ihm nicht gekannt hat und nach ihm nicht mehr zu gestalten vermochte. Ein Mittelstück kann dann in neuer stürmischer Aktion wieder gegen den Raum vorspringen.

Es läßt sich nun verfolgen, wie auch auf dieser gekrümmten Reliefläche die Lockerung immer weiter fortschreitet, wobei die Krümmung mit ihrer ständig wechselnden Stellung zur Blickrichtung den Inhalt einer solchen Fassade noch reicher erscheinen läßt, besonders wenn Gesimse und Giebel verkröpft und gebrochen sind. An der leicht eingebogenen Fassade vom Oratorio di S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) läßt bei fünf Achsen Boromino die mittlere unten in flachem Bogen vortreten, oben sich als große Nische einschwingen. Ebenso ist die Fassade von S. Agnese in Rom (Abb. 122) als Halboval ausgerundet, das die Glockentürme flankieren. Vor allen die Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane (Abb. 114), von Boromino erst 1667 erbaut.

Die zwei gleich breiten Geschosse werden durch Säulen in drei Achsen zerlegt, die seitlichen Achsen sind unten wie oben eingebogen, die mittlere unten vorgebogen, oben eingebogen. Hier verdeutlicht den Unterschied zwischen unten und oben jener ovale, schilderhausartige Fensterumbau, der wie ein Kern noch zum Teil in der Frucht steckt, in den eingebogenen Seitenachsen erhält er oben die verdeutlichende Kontrastierung in tiefen Nischen. Endlich im Gegensatz zu dem unteren, gleichmäßig durchgezogenen Gebälk Lockerung und Durchbrechung des oberen. Sieht man diese Fassade in ihrer reichen Erscheinung nicht nur mit umherirrenden Augen an, sondern bemüht sich um ihre Vorstellung, so wird man finden, daß eine solche garnicht schwer ist und sehr rasch ein klares, unvergeßliches Gebilde ergibt, was man einer Reihe moderner Bauten gegenüber, die weit einfacher aussehen, vergeblich suchen würde.



119. Rom, S. Maria della Pace

In Rom gibt S. Marcello 1708 von C. Fontana die gebogene Fassade mit Auflockerung durch Freisäulen. Reicher S. Trinità dei Pelegrini mit Fassade 1723 von Francesco de Sanctis. An sie schließen sich mit noch weiter gelockerten Säulen in Turin an die Fassaden von S. Cristina 1717 von Juvara (Abb. 170 links), von S. Teresa 1764, Bau schon 1642 bis 1674 aufgeführt. Schließlich kommt es auch hier zu einem Verfließen aller Kurven am Oratorio di S. M. in Via an Piazza Poli in Rom von Gregorini, an S. M. Maddalena in Rom (Abb. 115), an S. Francesco da Paola 1728 in Mailand. Kühler, schon wieder sich auf der Entwicklungsstufe von S. Agnese haltend, die Fassade des Doms in Carignano.

Endlich wäre zu fragen, ob sich auch hier Andeutungen finden, die die Fassade gleichsam als Durchwachsung zweier Körper erscheinen lassen. An der Fassade von SS. Martina e Luca in Rom (Abb. 118) ist die Reliefebene an den Seiten erhalten, die mittleren Partien erscheinen als Abschnitt eines vordrängenden Körpers über ovalem Grundriß und — die Vorstellung des Innenraums mit Apsiden an allen Armen des griechischen Kreuzes hinzunehmend — als Eindrängen des plastisch umhüllten Raumkörpers in die Fassadenebene. Ähnlich die Fassade von S. Croce in Gerusalemme (Abb. 35, 121). Die Fassade von S. M. della Pace (Abb. 119) 1655 von Pietro da Cortona legt unten vor den Eingang ein Halbrund auf Säulen, die Flügel liegen in der Ebene, der ganze obere Teil weicht im Bogen zurück. Ihn durchdringt das Schiff der Kirche und für dieses stellt sich die gleiche Formung ein wie für SS. Martina e Luca desselben Meisters. Bei S. Biagio in Rom von C. Fontana schiebt sich das Obergeschoß mit eingerundeten Flanken erst von weiter hinten bis zur Ebene des Untergeschosses vor und noch S. Apollinare 1750 von Fuga schiebt deutlich eine Mittelpartie aus dem Gesamtkörper hervor. In Lecce an S. Matteo um 1700 von Carducci trockner der untere Teil vorgebogen, der obere zurückgebogen. Entscheidend für unser Urteil bleibt immer, wie die Perzeption, die zur Vorstellung gelangen möchte, diesen Fassaden gegenüber sich

120. Rom, Universitätshof und S. Ivo

verhält. Hier arbeitet sie am leichtesten, wenn sie die Fassade nicht als bewegte Reliefffläche, sondern als Ineinanderschachtlung verschiedener Körper auffaßt.

Die Formvorgänge an der Kirchenfassade wiederholen sich bescheidner, da konstruktiv bedingter, an Glockenturm und Kuppel. Bereits Bernini hatte die Glockentürme zu seiten der Fassade von S. Pietro als lichte Aufbauten gegeben: zwei Geschosse, die vier Strebepfeiler an den Ecken mit Säulen- und Pilasterverkleidung, die Flächen zwischen ihnen völlig durchbrochen mit eingestellten Säulen, darüber kleiner ein drittes Geschoß mit reichem Umriß. Einige Mitglieder der Kommission, die 1645 zur Beratung über die drohende Einsturzgefahr zusammentrat, der außer Bernini noch Boromino, M. Lunghi, Artusini, Sasso und Girol. Rainaldi angehören, bringen eigene Abänderungsvorschläge, die unter dem Einfluß des Berninibaus stehen. Rainaldi läßt, um eine bedeutende Erleichterung zu erreichen, das untere Geschoß fort, vergrößert dann aber um ein geringes das Abschlußgeschoß (Hdz. der K. K. Hofbibliothek in Wien). Diese Arbeit wird für Rainaldi gewissermaßen eine Vorstudie zu seinen Flankentürmen an S. Agnese in Rom (Abb. 122), die halb vollendet waren, als Boromino Bauleiter wird und nach verschiedenen Studien den Türmen das jetzige Abschlußgeschoß mit Kreisquerschnitt gibt. Den Übergang vom Quadrat zum Kreis, dann zum Kreis mit eingeschnittenen Kurven, so daß ein sphärisches griechisches Kreuz entsteht, endlich einem Abschluß, in dem sich die gebräuchlichen Kurven des Helms umzukehren scheinen, gibt Boromino am Campanile von S. Andrea delle Fratte in Rom seit 1654. Den Schraubenabschluß seiner Kuppel von S. Ivo (Abb. 120), wiederholt der Campanile an SS. Sacramento in Ancona von Ciaraffoni. Reichste Lockerung bei weniger gesuchten Formen am Glockenturm von S. M. dei Miracoli in Rom (Abb. 124, 178) von C. Fontana (?), wohl erst nach seinem Tod ausgeführt, spät noch an S. Gaudenzio in Novara seit 1753 von Alfieri. In schlichter Durchbildung paarweise mit der Fassade

121. Rom, S. Croce in Gerusalemme (Phot. Anderson)

verbunden an S. Domenico in Palermo, Umbau seit 1637, an S. M. di Belvedere in Città di Castello, dem Dom in Frascati 1700 von Girolamo Fontana, an S. Filippo Neri oder den Gerolomini in Neapel, Bau von Domenico di Bartolomeo, Türme verändert von Fuga.

Über Kuppeln vergleiche das im vorigen Kapitel Gesagte (S. 65). Dem Innern folgend steigert sich die Höhe von Tambur und Kuppel. In Rücksicht auf die Lichtwirkung des Innern werden die Fenster groß gebildet, gleichzeitig wird mit ihren dunklen Öffnungen die Wirkung in die Ferne gesteigert.

122. Rom, S. Agnese

Besonders reich die Kuppel von SS. Martina e Luca (Abb. 118) am Forum in Rom. S. Carlo al Corso in Rom, Kuppel von Pietro da Cortona, nimmt sogar eine Scheinvergrößerung vor, indem hier die ganzen Flächenabschnitte des Tamburs hinter Säulen zurücktreten, die sich eng an die Eckpfeiler anstellen. Die Durchlockerung des Körpers spielt sich vor allem am Fuß der Kuppel und in der Laterne ab, die mit Freisäulen, Voluten, Fackelvasen, Figuren umsetzt werden. Boromino und Guarini endlich greifen auch die Krümmungsfläche der Kuppel an.

An S. Ivo (Abb. 62, 120) werden die Rippen im Gegensinn über die Wölbung, die als Stufenschichtung gegeben ist, gebogen. Boromino wünscht hier, einmal das Aufsteigen der Säulenpaare an der Laterne flüssiger aus dem Tambur und der Kuppelmasse zu entwickeln, dann diesen Tambur selbst in der Kuppelwölbung zusammenzuziehen: innigere Verklammerung von Tamburkörper und Laternenkörper in der Kuppelzone, wie dies durch Rippen auf der Kuppelbiegung möglich ist. Oder anders ausgedrückt: während früher das Auge nur von einem zum andren weitergeleitet wurde, sieht es jetzt beide untrennbar miteinander verwachsen. Die Laterne nimmt noch einmal das Motiv der Einbuchtung im Untergeschoß auf, ihr schraubenförmiger Abschluß wirbelt die Masse hoch und treibt die Vorstellung um die ganze Masse herum. Auch die Gotik ließ in ihren Fialen die Baumasse bis zur Auflösung emporschießen, nie aber zwang sie den Betrachter, mit seiner Vorstellung um den Bau herumzugehen. Baldinucci (Vita des G. L. Bernini) hat hier ein feines Empfinden: „[nell'ornato degli Edifici] talvolta [Boromino] uscì tanto di regola, che s'accostò alla gottica maniera".

123. Bologna, S. Luca

Guarini ist schon durch die eigenartige Konstruktion der Kuppel über der Capp. della S. Sindone in Turin gezwungen, die Kuppelfläche

aufzulösen, aber auch die äußeren Rippen besetzt er mit Vasen und spitzt die Laterne gleichmäßig zu. Ebenso sind an S. Lorenzo in Turin wie an andren Kuppelentwürfen (Abb. 78) die ruhigen Wölbungsflächen vermieden, dafür Tambur und Laterne plastisch fast unentwirrbar reich gemacht. Sehr früh hat aber die Korrektur der Kuppel eingesetzt. Juvara kehrt bei der Kuppel der Superga (Abb. 126) oberhalb Turins zu dem großen Vorbild S. Pietro zurück, trotzdem die Campanili auf das zierlichste gelockert werden. Die Kuppel des Doms in Como seit 1730 hat derselbe Juvara in vollendeter Weise auf den Renaissancechorschluß abgestimmt, die Schlichtheit in der Kontur und den gliedernden Linien verrät bereits einen nahenden Wechsel der Gesinnung — wie denn auch anderwärts dieser bewundernswerte Meister sich als Zusammenfasser alles Gewesenen und als Schöpfer einer neuen, den Reichtum klärenden Schönheit gibt.

Die achsiale Raumbildung bestimmt auch jetzt die Auffassung des gesamten Kirchenkörpers. Die Flankenseiten bleiben unbetont und selbst am Zentralbau wird die Haupteingangsseite so ausgebildet, daß sie die zentralisierte Masse in die Achse hineinzieht. Michelangelo hatte als Eingang für S. Pietro an einen Vorbau auf vier Säulen mit Dreieckgiebel gedacht, der Zentralbau selbst wäre von diesem verhältnismäßig kleinem Vorbau nicht berührt worden. An S. M. di Monte Santo (Taf. III, 404) und S. M. dei Miracoli (Taf. III, 484) in Rom (Abb. 178) dagegen schiebt sich der Säulenvorbau gleichsam aus dem Körper heraus, indem sich die Flanken in Viertelkreisen anschließen. Erst der Klassizismus legt die Säulenvorhalle wieder leicht ablösbar an den zentralisierten Körper heran. SS. Martina e Luca (Abb. 118) erhält im Wunsch nach Achsenreihung der Masse eine große Schaufassade, die sogar die Kuppel verdeckt, ohne daß hierzu eine andere Notwendigkeit vorlag. Selbst ein völlig freistehender Zentralbau wie S. M. della Salute (Abb. 169) wählt das mächtige Motiv eines Triumphbogens für den Haupteingang und zeigt mit der allerdings durch den Innenraum bedingten zweiten Kuppel, vor allem aber durch das Glockenturmpaar neben dieser, daß man den Gesamtkörper strecken möchte.

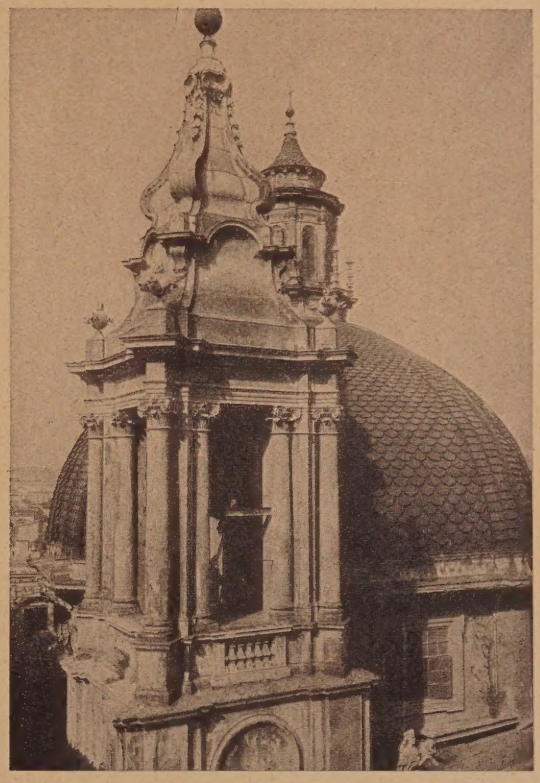
Schon der Frühbarock hatte in der dem Kirchenkörper eingebauten Vorhalle ein Mittel gefunden, Innenraum und Außenraum inniger miteinander zu verklammern. Der Kirchenraum erhält ein Vestibül. Der Straßenraum bildet hier gewissermaßen eine Ausbuchtung. Diese Beziehung zum Straßenraum bewirkt, daß die Fassade mit Innenhalle gern als Straßenperspektive erscheint. Zugleich kann man sich von den dunklen Öffnungen auf heller Fläche eine kräftigere Wirkung in die Ferne versprechen. In Rom sind dafür zu nennen S. Isidoro von Bizzaccheri gegen Via Cappucini, S. Croce in Gerusalemme (Abb. 121) gegen die gleichnamige Straße. In Neapel S. M. degli Angeli gegen die gleichnamige Straße, in Syrakus der Dom. Eingebaute Hallen im Unter- und Obergeschoß zeigen in Rom S. M. in Via lata und die Südostfassade von S. M. Maggiore 1743 von Fuga. Über ihre Wirkung wird in Kapitel VI noch zu sprechen sein. An S. Cecilia ist die Vorhalle 1725 von Fuga zu einem echten Atrium erweitert. Aus dem gleichen Jahr die große Vorhalle vor S. Paolo fuori le Mure bei Rom von Cannevari, durch Brand zerstört 1823, doch wieder aufgebaut, nicht mehr in den Körper eingebettet, sondern nach alter Art vorgelegt.

Als Verklammerung des Baukörpers in den Außenraum hinein sind auch die Freitreppen aufzufassen. In Neapel hat man sie gern verwendet. So an S. Giovanni a Carbonara, S. Teresa, S. Paolo. Die mächtigste Anlage die Scala di Spagna in Rom (Taf. III, 395, vergl. Kap. VI). Die Treppe in Messina vor Monte di Pietà 1741 von Campolo und Basile ist durch Erdbeben 1908 zerstört.

Die Auflockerung des Gesamtkörpers kann mit den Mitteln arbeiten, die auch die Fassade verwendet. Wie weit man mit äußerlichen Zutaten gelangen kann, zeigt S. M. della Salute in Venedig (Abb. 169). Eigentümlich die Beharrlichkeit des venezianischen Kuppelbaues, ein Architekt römischer Schule würde diesen Bau trotz seines fantastischen Reichtums an Gliede-

rungen und Figuren als ungelockert gerade an entscheidender Stelle empfunden haben.

Greift man stärker in den Körper ein, so entsteht der gruppierte Bau. Der Unterschied gegenüber den meisten gruppierten Bauten unserer Zeit ist der: stets wird Symmetrie gewahrt und alle Ablockerungen vom Hauptkörper bleiben unselbständig und ordnen sich diesem unter. Die Selbständigkeit und asymmetrische Anordnung des gotischen Turmbaues z. B., die unsere Zeit gern nachmacht, kommt nicht vor. Die Baumasse des Stefansdoms in Wien, der auch mit einem seitlich hängenden Turm fertig ist, der Münsterturm in Ulm, der ein Nebenregiment zum Kirchenkörper und zum Innenraum aufrichtet, wären für den Barock undenkbar. Denn für ihn geht Raumkörper und plastischer Körper in der Vorstellung eine Einheit ein, in der Gesamterscheinung des Körpers drückt sich aus, wo das Schwergewicht des Raumes liegt. Erscheint einmal ein Körperteil ohne Gegengewicht, wie der Glockenturm an S. Andrea delle Fratte, so verschiebt sein Gewicht das Schwergewicht der ganzen Masse nicht. Die Kirchen an Piazza del Popolo (Taf. III, 404, 484, Abb. 178) haben je einen bedeutenden Glockenturm (Abb. 124), doch wird mit beiden der Corso flankiert, auf seinen Raum das Gewicht bezogen.



124. Rom, S. Maria dei Miracoli (Phot. Moscioni)

Schon das Glockenturmpaar neben der Fassade stellt eine Lockerung des Baukörpers dar, noch weiter geht diese, wenn die Türme nicht in gleicher Ebene mit der Fassade liegen, sondern diese sich einbuchtet wie an S. Agnese (Abb. 122), oder sich herausrundet wie die Halle vor S. M. di Belvedere in Città di Castello. Noch komplizierter die Lockerung der Chiesa di S. Luca oberhalb Bolognas (Abb. 123) voll. 1757 durch geschwungenen Hallenbau und an den Flanken vortretende fünfeckige Pavillonbauten, in denen zum tiefliegenden Gelände die Treppen abwärts führen. Die an sich klare Gruppenbildung bietet in Überschneidungen und Schiebungen eine Fülle wechselnder Ansichten. Ein Bildungsgesetz des Barocks wird hier klar: aus einer immer noch vorstellbaren Form einen verwirrenden Bildreichtum zu gewinnen. Zu nennen hier auch die Entwürfe Pozzos für S. Giovanni in Laterano in Rom (Abb. 150, 151), abgebildet in seiner Prospettiva 1702, und die verschiedenen Entwürfe von Pietro Trezzini für eine katholische Kirche in Petrograd (Abb. 59): Zentralbau mit großer Vorhalle und seitlichen Flügelbauten, die entweder gestreckt, im rechten Winkel oder im Bogen vorgezogen sind. Ein Vergleich mit S. Agnese auch für die innere Raumbildung lehrreich.

Die letzte Glanzleistung des hochbarocken Kirchenbaues endlich die Superga (Abb. 125, 126) oberhalb Turins von Juvara; vergleiche auch Seite 73.

Sie ist als Kopfstück einer großen Klosteranlage gedacht, die nach rückwärts bei sehr interessanter Anlage unvollendet geblieben ist. Dieses mächtige Gebäudemassiv ordnet sich dem Kuppelbau unter, seine leicht aufnehmbaren Maßstabverhältnisse, seine sechs Geschosse, dienen sogar dazu, die Größenabmes-

125. Entwurf von Juvara *

sungen des Kirchenbaus zu verdeutlichen. Dieser, ein lichter Putzbau mit Hausteingliederungen, springt in leicht gestelztem Halbrund vor, sich mit Flügeln gegen den Profanbau lehnend. Das Gegengewicht zu den Flügeln bildet die Vorhalle mit drei Treppen. Alles wird durch gleiche Gliederung, Gebälk und Attika zusammengebracht, obgleich man bemerken wird, wie auch durch den Intervallrhythmus — Flügel 2:1:2:1, Hauptkörper 3:1:3, Vorhalle 1:2:1 — der Hauptkörper herausgehoben ist. Über ihm steigt der runde Tambur, schlank gemacht in seinen Gliederungen — gekehlte Pfeilerstirn zwischen den Säulen —, mit Kuppel und Laterne auf. Begleitung dieser durch die beiden kapriziösen Glockentürme, deren erstes Geschoß Tamburhöhe hat und deren lichte Durchbrochenheit wiederum in der Vorhalle den Gegenwert erhält. Es ist kaum möglich, eine Baumasse reicher durchzulockern und doch inniger in sich zu binden. Ohne die Superga bis ins Einzelne und Gesamte durchstudiert zu haben, dürfte man nicht zu einem abschließenden Urteil über die Fähigkeiten der italienischen Barockbaukunst und gleichzeitig über ihr Verhältnis zur französischen Baukunst gelangen. Hier wird man bei allem quellenden Reichtum jenes „raisonnement" französischer Bauten finden, deren Schönheit nur der rechnenwollende Geist ganz inne wird.

Und zu allen architektonischen Schönheiten kommt die unvergleichliche, unvergeßliche Lage der Superga auf einer ringsum stark abfallenden, grasbewachsenen Höhe. Alle Massen sind auf den nahen Standpunkt berechnet und selbst kurz vor der Eingangshalle erscheinen Kuppel und Glockentürme unverschnitten. Nach hinten zu gleitet der Blick über die Weite einer welligen Hügellandschaft, nach vorn in der Tiefe breitet sich eine grüne bis blaugraue, dampfende Ebene, durchflochten vom silbernen Band des Poflusses. Alles umschließen im mächtigen Halbbogen schneebedeckte Berge mit reichem Relief und zackigen Konturen, von ihnen steigt die flache Kuppel des dumpfblauen Himmels auf. Vor aller fernen Weite der Landschaft, die durch seine Säulenhalle schimmert, steht immer groß der Bau, das geformte Werk herrscht über den unendlichen Raum. Welche bezwingende Machtfülle ein Bauwerk ausstrahlen kann, wird der moderne Mensch, dem das Spotten über Baukunst in unseren Tagen manchmal leicht gemacht wird, ehrfürchtig gewahr. Hier ist eins der plastisch herrlichsten Werke neuerer Baukunst geschaffen.

Skizziert man eine größere Zahl der römischen Palastfassaden aus dieser Zeit durch, so wird man finden, daß bei den meisten das System sich gegen den Frühbarock kaum verändert hat, nur die allgemeine Erscheinung reicher wird. Zu fragen bleibt, worin hier wie anderenorts dies Reicherwerden besteht. Die neue Fassadenverkleidung des Pal. Madama, voll. 1642, zugleich innerer Umbau 1638—41 von Monanni, die das Stichwerk des Ferrerio-Rossi dem Marucelli zuweist, die dann aber allgemein als Arbeit Cigolis galt, bis sie jetzt auf

126. Turin, Superga

Grund archivalischer Studien von Busse dem Marucelli zurückgegeben ist, bildet die Fensterrahmungen aus zwei deutlich unterschiedenen Einzelrahmen, gibt doppelte Konsolen, profiliert die Gurtgesimse mehrfach. Die Mezzaninfenster des dritten Geschosses schneiden in eine Reliefzone unterhalb des Kranzgesimses ein, ihre Rahmenbildung ist so gewählt, daß sie das untere Abschlußband des Relieffrieses aneinanderzupressen scheinen, also das Ganze ist wiederum aus der Vorstellung einer Durchdringung entstanden. Die Rustikaabkantungen sind verdoppelt. Portal und Fenster darüber, zur Tür mit Balkon umgewandelt, sind zusammengezogen. Dies Eindringen der Mezzanine in die Kranzgesimszone ist auch am Pal. Salviati am Corso, am Pal. Bonaparte von G. A. de' Rossi oder Mattia de' Rossi(?) gegeben, wiederum mit zierlichem, belebtem Relief der Fensterrahmungen und außerdem Abrundung der Ecke, von Pilastern gefaßt. Diese Eckabrundung kommt verschiedentlich vor, so am Pal. Cagiati von Tommaso de Marchis, am Pal. Buoncompagni von Aless. Specchi, als Abrundung und Ausrundung am Pal. Doria Pamphili. Man will nicht mehr Seite für Seite haben, sondern das Übergleiten von Seite zu Seite und damit ein eindringlicheres Vorstellen des Körpers. Am Umbau des Pal. Colonna 1730 von Michetti dringen die Fenster des oberen Geschosses in die Fensterverdachungen des unteren ein. Abrundung der Ecken, Eindringen der Mezzaninfenster in die Kranzgesimszone, starkes Relief der Fensterrahmungen und Verdachungen,

Auflösung der Sohlbänke in ein Balustergeflecht, reichste Portalbildung mit Balkonen und Fenstertüren bringen die Fassade des Pal. Doria Pamphili (Abb. 127) geradezu zum Flimmern. Eine ähnliche Wirkung am Pal. dei Pupazzi, wo die Fensterrahmen zu fast im Rund gearbeiteten, kleinen Hermen umgewandelt sind.

Diese Bereicherung erscheint auch an den Palastfassaden des übrigen Italiens. Weniger gebunden durch einen Typ und besonders unter dem Einfluß der oberitalienischen Stukkatoren geht man sogar noch weiter als in Rom. Wir begnügen uns damit, einige Beispiele zu nennen, die im Vergleich mit anderen typisch erscheinen und zum Teil schon bei der inneren Raumbildung erwähnt sind: in Pistoja der Pal. Amanati Celesi 1720 von G. B. Baldi, nur durch das Mittelportal ausgezeichnet der Pal. Ducale in Lucca, in Bologna der Pal. Davia Bargellini. In Genua ist, bedingt durch den Niveauunterschied, das Erdgeschoß sehr hoch, meist mit einem Mezzanin verbunden. Damit der Anlaß zu reicher Portalbildung gegeben. In den engen Straßen, die kaum einen umfassenden Blick senkrecht zur Palastfassade gestatten, erhält die reiche Plastik als Belebung der Fläche besonderen Wert: Pal. Reale beg. 1650 von Falcone mit neun Achsen, später erweitert. Mit besonderer Vorliebe hier die einzelnen Achsen in der Vertikalen zusammengefaßt. In Pavia der Pal. Mezzabarba (Abb. 128) mit reichen Balkonbildungen. In Brescia ein Palazzo Corso Carlo Alberto 54 gleichfalls mit vertikaler Achsenzusammenfassung, bei neun Achsen mit einer Portalanlage vor den fünf mittleren Achsen und Balkonen vor vier Fenstern des dritten Geschosses. In Verona Pal. Carlotti 1665 von Schiavi mit breiter Portalanlage, der folgenden Halle entsprechend. In Neapel bleiben die Breitbauten des Pal. Reale und des Museo ohne Einfluß. Bevorzugt wird der Hochbau mit vier und fünf Geschossen unter Bindung und Rahmendurchdringung der Fenster einer Achse. So mit vier Geschossen Pal. Maddaloni, Portal, Halle, Treppe ein Umbau Fansagos. Da jede Achse außerdem von Lisenen begleitet wird, die geschoßtrennenden Simsbänder sehr dünn sind, ist die Wirkung der eines römischen Palastes, bei dem die Horizontalen stets am kräftigsten sprechen, gerade entgegengesetzt. Besonders reich, schon ein Gerank über die ganze Fläche, das Haus Via Roma 406. Ganz dem Spiel des Ornamentwerks hingegeben zahlreiche Bauten in Lecce, vorzüglich der Pal. della Prefettura, ein früheres Kloster von 1549, verschiedentlich verändert im 17. Jhh., das Seminario 1694—1709 von Cino und der Pal. Vescovado. In Caltanissetta der Pal. del Tribunale, in Trapani die Casa Xirinda. In Catania das Kloster SS. Niccolò e Benedetto 1693 beg., der Pal. Biscari. In Palermo der Pal. Bonagia.

Für die Durchgliederung der ganzen Fassadenfläche behält man auch jetzt das Rahmenwerk bei, so in Rom am Collegium de propaganda Fide auf der gegen die Piazza di Spagna gerichteten Fassade des Bernini, an der Erweiterung des Pal. Barberini (Abb. 82), an dem Pal. Chigi in Ariccia, ebenfalls von Bernini. In Turin so der Pal. Reale, die gleichmäßigen Bauten der Via del Po, schon in bereichernder Auflösung begriffen der Pal. Barolo. Für einfachere Bauten Beispiele in allen größeren Städten.

Jene Bindung der Fläche in der Vertikalen, von der der strenge Frühbarock abgesehen hatte, Gewicht vor allem auf Massenzusammenhang in der Horizontalen legend, läßt wieder häufiger den Pilaster auftreten und zwar mit ganz schlichter Basis und unbedeutendem Kapitell, fast einer Lisene gleichend. Das Motiv kommt aus Oberitalien, Maderno, der es in Rom einbürgert, stammt aus der Lombardei. In Überleitung gibt die Hauptfassade des Pal. Barberini (Abb. 82) für die Mitte im ersten und zweiten Geschoß Halbsäulen, oben Pilaster, während die Seiten nur Pilaster zeigen. In Rom verwendet ihn in Stockwerkgröße für das

Perugia, Pal. Antinori-Gallenga
(Phot. Anderson)

127. Rom, Pal Doria Pamphili (Phot Anderson)

Mittelrisalit der Pal. Pamphili und sehr ähnlich der Pal. Doria Pamphili auf der dem Collegio Romano zugewandten Fassade, ebenso der Pal. Righetti von Arcucci, bemerkenswert durch Beibehalten von Buden im Erdgeschoß, ferner der Pal. Colonna. Kolossalpilaster zur Einigung des zweiten und dritten Geschosses am Pal. Odescalchi, des ersten und zweiten Geschosses an der Erweiterung des Collegium de propaganda Fide von Boromino verwandt. Beispiele in dem Stammland Oberitalien der Pal. Negrotti in Genua, doch zeigt sich gerade hier Vorliebe für starke Geschoßabteilungen durch Gurtgesimse. Ganz beruht darauf die mächtige Wirkung der Fassade des Pal. Durazzo Pallavicini (Abb. 130) von Bianco (?), wohl aus den dreißiger Jahren des 17. Jhhs., doch dürfte ursprünglich die Absicht bestanden haben, hier wie anderwärts den starken Eindruck durch Malerei oder Stuckauftrag zu mildern. In Turin zeigen Pilastergliederung der Pal. del Municipio 1659—63 von Lanfranchi, in reichster Auflösung verquickt mit Rahmenwerk der Pal. dell' Accademia delle Scienze 1674 von Guarini. Ähnlich der Pal. Carignano (Abb. 136) 1680 von demselben. Noch stärker die Liebe zum Pilaster in der Heimatgegend Palladios und Scamozzis. Ein schönes Beispiel in Vicenza, zum Teil mit gekuppelten Pilastern, der Pal. Repeta (Abb. 131) Anfang des 18. Jhhs. von Muttoni da Lugano. Am Pal. Martinengo Villagana in Brescia werden die Pilaster völlig von den Freisäulen der Fensteradikulen übertönt, jene Bindung in der Vertikalen damit nur unterstützt, gleichzeitig aber die Fläche beträchtlich aufgelockert. Einfache Pilastergliederung des zweiten Geschosses am Pal. Cigola in Brescia, das Kranzgesims über jedem zweiten Pilaster unterbrochen durch sich vorneigende nackte Frauenhalbfiguren, Wasserspeiröhren haltend. Das Halbsäulchen als Geschoßgliederung, wie in Rom

128. Pavia, Pal. Mezzabarba 1729 (Phot. Brogi)

129. Venedig, Pal. Pesaro (Phot. Alinari)

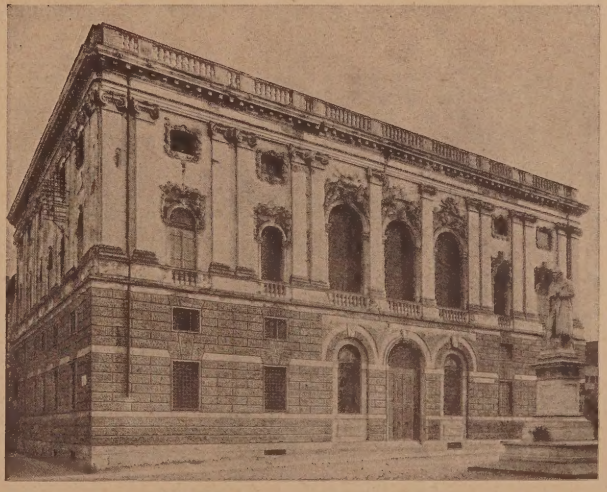
noch am Pal. Barberini, später fast ausschließlich in Venedig, das anhänglich an alte Renaissancetraditionen bleibt. Seine Wirkung ist dem lisenenartigen Pilaster gerade entgegengesetzt. Denn während dieser in Streifen von unten nach oben durchlaufend die Gesamtfläche teilt, das Relief allenthalben über ihn hinausspringt, bleibt die Säule immer der isolierte Körper, einer setzt sich säuberlich gegen den anderen ab und trennt damit Stockwerk von Stockwerk. Man fragt sich immer wieder erstaunt, woher denn an den Palästen des Longhena, einem Pal. Pesaro (Abb. 129), einem Pal. Rezzonico, weiter an dem Pal. Flangini, eher von einem Schüler Longhenas als von diesem selbst, weder in der Gesamtauffassung noch in den Detailformen sich etwas von den Gedanken bemerkbar macht, die die Zeit bewegen, bis auf die Lockerung in den Fensterwandungen nichts über das 16. Jahrhundert hinausgeht. Ohne den Versuch einer plastischen Modellierung des gesamten Körpers, wie wir sie sonst noch auftauchen sehen werden, abgeneigt einer Unterscheidung der Geschosse in ihrer plastischen Modellierung, ohne Bindung und Durchdringung, hat man sich einzig bemüht, die Fläche bis auf die Balustraden in das allerzierlichste Relief aufzulösen, ein Schimmern und Flimmern über die Fassade zu breiten, über dem das Auge vergißt, diese auf das dürftige Schema ihrer Vorstellung abzuziehen. Das Ganze ist wie ein funkelndes Brokatmuster, das Auge versucht gar nicht, den Rapport herauszufinden. Vielleicht bietet neben der Tradition eine Erklärung die besondere Lage dieser Paläste am Wasser, dessen Oberfläche glatt oder in leichten Wellen dieses Bild zurückstrahlt. Das Aufgeben einer den Körper einheitlich begreifenden Vorstellung zugunsten reiner Flächenkunst zeigt sich auch darin, wie man die Flanken in den meisten Fällen als ödeste Wände mit unregelmäßigen Fenstern bestehen läßt, auch wenn sie dem Blick preisgegeben sind. Nach älteren Darstellungen hat man einige Flankenseiten wenigstens notdürftig bemalt, doch selbst die Longhenapaläste behängen die Flanken mit einer Fassade, die nur das billigere Muster gegenüber der Schauseite darstellt. Ebenso bleibt der Pal. Maffei in Verona 1668 auf einer früheren Entwicklungsstufe stehen, die Gedanken Sanmichelis am Pal. Bevilacqua 1532 in gleicher Stadt trockener und reicher zugleich wiedergebend.

Der Prozeß der Risalitbildung, der lange schon an den Kirchenfassaden eingesetzt hat, da diese stets Hochbau bleiben mußten, kann nun auch am Palastbau vor sich gehen, nachdem die Trennung in der Horizontalen eingesetzt hat. Unterstützt durch den Pilaster beginnt das Risalit herauszuwachsen. Zunächst bleibt es bei der Trennung der Fläche in verschiedene Abschnitte, gewissermaßen nur bei einer Projektion des Risalits oder, wenn man den Aus-

druck auf das organische Herauswachsen aus dem Gesamtkörper formen will, beim Aufplatzen der Fläche. Die Anregungen kommen wie für den Pilaster so auch für die Risalitbildung aus Oberitalien (vergl. S. 68, besonders die Bauten Ricchinis). Die Hochrenaissance hatte zwar noch in Rom im Anschluß an die Renaissancebauten verschiedentlich Risalitbildung mit Rustikastreifen angedeutet, so am alten Pal. Corsini und dem Pal. Salviati alla Lungara 1557 von Lippi. Auch am Collegio Romano tritt sie auf. Sie bleibt eine seltene Ausnahme, die Vereinheitlichung des Körpers, die die Parallele zur Vereinheitlichung des Raumes bildet, widersetzt sich ihr. Jetzt nun, wo der große Raumkörper reicher in angegliederten Nebenräumen erscheint, wird auch der plastische Körper in seiner Oberfläche und in seiner Massengruppierung reicher. Der Pal. Cesarini in Genzano zeigt, wie man die zusammengezogene Mittelachse von Portal, Balkon, Türfenster, kleinem Balkon und Türfenster seitlich mit Pilastern rahmen und so von der Fassade absondern kann. Die seitlichen, je fünf Achsen rücken nicht wie verschiedentlich sonst enger gegen die Mitte zusammen, sondern die Intervalle werden größer, die Mittelachse schiebt sie gegen die Flanken zusammen. Gleiche Bildung bei Rahmenarchitektur am Collegium de propaganda Fide in Rom.

130. Genua, Pal. Durazzo-Pallavicini (Phot. Noack)

Kolossalhalbsäulen verwendet Bernini für sein Projekt des Louvre in Paris 1664/65. Ähnlich die Verwendung rustizierter Pilaster am Pal. Doria Pamphili in Rom (Abb. 127), im Rhythmus 1 : 2 : 1 : 2 usw., am Pal. Mezzabarba in Pavia (Abb. 128) und am Pal. d'Ormea in Turin (Abb. 133) 1730 von Juvara, dem sich ganz eng das Marmorpalais von A. Rinaldi in Petrograd (Abb. 135) anschließt; im Rhythmus 3 : 1 : 1 : 1 : 3 : 1 : 1 : 1 : (3) am Pal. Cusani, jetzt Regio Commando in Mailand 1725 von A. M. Ruggieri, wobei jedesmal Portale und Balkone einen anderen Rhythmus hineinflechten. Ein spätes Beispiel der Pal. di Monte Vecchio in Fano um 1750 von Vanvitelli und der Pal. Aldovrandi jetzt Montanari in Bologna: die Entwicklung wird rückläufig.



131. Vicenza, Pal. Repeta (nach Haupt)

Plastisches Heraustreten dieses von Pilastern abgetrennten Teiles in Rom am

132. Mailand, Pal. Litta (Phot. Brogi)

Pal. Pamphili, am Pal. Altieri seit 1674 von G. A. de' Rossi, an der Gartenfassade des Pal. Barberini. Trotz allen funkelnden Reliefreichtums, ebenso wie die späten Profile (Abb. 112, 113) bereits mit den Anzeichen von Klärung des Reliefgrundes der Pal. della Consulta (Abb. 134) 1739 von Fuga. Von den 13 Achsen drei für das ganz leichte Mittelrisalit genommen, hier ein großes Tor, doch keine Verflechtung mit dem Fenster darüber. Die Flanken mit eignen, kleineren Portalen. Auf dem Dach in einem prächtigen Wappenschild der Abschluß des Portals aufgenommen.

Leicht vorgesetzt, aber durch kräftigstes Relief des Details gegen die Flanken abgehoben der Pal. Milan-Massari, auch Leoni-Montanari, in Vicenza 1689 von Paolo Guidolini, zarter der Pal. Stanga in Cremona. Bei 15 Achsen die drei mittleren durch lisenenartige Pilaster vorgeholt am Pal. Paesana in Turin um 1720 von Plantieri, die seitlichen Flanken aber durch gleiche Pilaster zu je drei Achsen gruppiert. Auf diese Weise springt das Mittelrisalit nicht ab, sondern schiebt sich nur aus homogener Masse vor. Ein Meisterwerk jener bindenden Komposition und zu studieren bis in die letzten Linien der Fensterverdachungen und Balkone ist der Pal. Litta in Mailand (Abb. 132), der, nachdem ihn Ricci 1859 vielleicht nach falscher Quelle auf Ricchini getauft hat, sich in der ganzen Literatur als Werk dieses Architekten präsentiert, obgleich der flüchtigste Vergleich mit den Bauten dieses Architekten, andrerseits ein Vergleich mit der Fassade des Pal. Cusani ihn unzweifelhaft als Werk des A. M. Ruggieri erkennen läßt, ganz abgesehen davon, daß seine Detailformen französische Einflüsse verraten und vor 1725 unmöglich sind. Eingeschweißt dieses Mittelrisalit zugleich mit Eckrisaliten am Pal. Ghilini in Alessandria, mit großer Nische für die Fenstertür des Portalbalkons. Ein kräftig ausgebildetes Risalit zeigt der jetzt als Istituto Tecnico benutzte Palast in Brescia. Drei einachsige Risalite bei neun Achsen, das heißt starke Betonung des Vertikalbaus, finden sich am Pal. S. Felice in Neapel 1728.

133. Turin, Pal. d'Ormea

Risalitbildung an den Flanken, so derb und im Detail vom übrigen Teil des Baukörpers abgesetzt, daß sie fast eine Sonderexistenz erhalten, am Pal. Muttoni jetzt Bevilacqua in Vicenza. Ganz vereinzelt aber steht ein Bau wie der schon genannte Pal. Antinori-Gallenga in Perugia (Taf. VII).

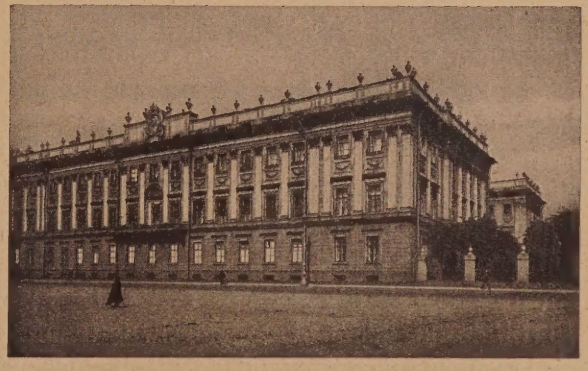
Neben einem Mittelrisalit von drei Achsen Flanken von vier Achsen gebildet, dann aber weiter zurücksetzend unsymmetrisch links eine weitere Achse angefügt. Die Ecke unten ist mit einer Nische ausgehöhlt, darüber die Ecke ganz eingerundet und für das zweite Geschoß eine Fenstertür mit Balkon, für das dritte ein besonders großes Fenster gegeben, darüber dann noch das Gesims besonders gelockert.

134. Rom, Pal. della Consulta

Und diese unsymmetrische Ecke tritt dem Betrachter sofort entgegen, da sie gegen den Arco di Augusto gerichtet ist, durch den man auf den Platz vor dem Palast heraustritt. Selbstverständlich kann dieser Bau nicht dem Alessi zugewiesen werden, mit dessen Pal. Marino allerdings oberflächliche Ähnlichkeiten bestehen. Die Schnittigkeit und Schwingung des Details, die schräggestellten Säulen des Portals und die Kurven des Balkons, vor allem aber diese Asymmetrie, für die erst ein späteres Körperempfinden die Möglichkeit geschaffen hat, weisen den Bau ins 18. Jhh. Seine Erbauer sind Carattoli und R. Bianchi, als Datum ist 1758 überliefert, doch könnte er ein oder zwei Jahrzehnte eher entstanden sein. Nur bescheiden diesem Beispiel gegenüber ist die Art, wie in Turin verschiedentlich Ecken durch leichte Pilasterfassung herausgehoben werden und einen Balkon mit Fenstertüren erhalten, so der Pal. Cavour 1729 von Plantieri. Von hier aus ist dann das ganze Straßenkreuz mit einemmal zu übersehen, was bei dem gleichmäßigen Rechtecksystem der Stadtanlage schon wünschenswert sein mochte.

Das Risalit am Treppenhaus des Pal. Madama in Turin (Abb. 137), dessen vier Freisäulen sich aus der leicht bewegten Masse herausgelöst haben, ist ohne französische Bauten nicht denkbar, das direkte Vorbild ist die Gartenfassade des Schlosses von Versailles. Die reichsten Beipiele unter italienischem Einfluß finden sich in Petrograd, so das Winterpalais (Abb. 138) und das Palais Stroganoff.

Neben die plastische Lockerung des Gesamtkörpers nach vorn tritt seine Lockerung nach oben. Das Aufflackern der Dachkontur in Vasen, Flammenträgern, Figuren ist das erste Anzeichen, daß man die Masse nicht nur geschlossen halten will. Jetzt tritt sie selbst aus sich heraus. Das Collegio Romano mit 20 Fensterachsen bildete mit höherem Mittelbau in seiner Zeit eine Ausnahme. Man möchte auf den ersten Blick sogar meinen, daß diese Erhöhung erst später hinzukam, ohne sie wird die Gliederung der Fassade eine weit klarere. Jetzt ist diese Erhöhung schon infolge der Mittelrisalitbildung das Übliche. Die Erhöhung des Mittelrisalits und seine Öffnung in lauter große Fenster am Pal. Barberini dürfte noch auf Rechnung Madernos zu setzen sein. Selbst eine Loggia, die der Pal. Farnese in seinen Körper einbaut, läßt Boromino am Pal. Falconieri in Rom frei heraustreten. Am Pal. Pamphili wird das Mittelrisalit um ein Geschoß erhöht, am Pal. Reale in Modena ebenso Mittel- und Eckrisalite, erstes erhält sogar noch einen weiteren kleineren Aufbau. Der Pal. Reale in Genua, in Florenz der Pal. Capponi 1705 von C. Fontana, Bauführer Cecchini und Ferdin. Ruggieri, haben niedrigere Flügelbauten. Der Pal. Durazzo-Pallavicini von B. Bianco (Abb. 130) erhält vielleicht erst nach seiner Vollendung seitliche niedrigere Flügel mit Loggien, und auch am Pal. Doria-Tursi werden solche nachträglich angebaut.



135. Petrograd, Marmorpalais *

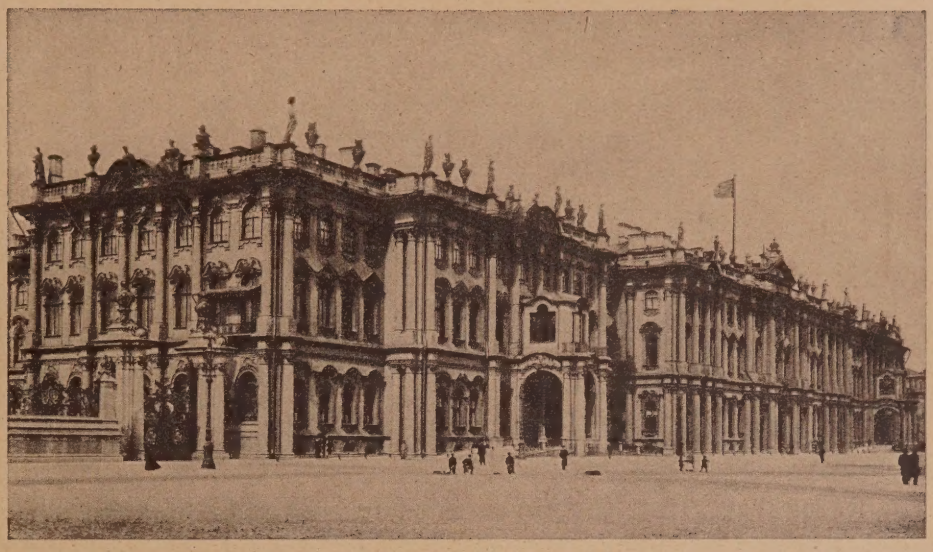
136. Turin, Pal. Carignano (Phot. Dall'Armi)

137. Turin, Pal. Madama (Phot. Dall'Armi)

Ist der Baukörper einmal gelockert, so kann er auch wie der Kirchenbaukörper in sich geschoben und gewendet werden, obgleich die Mehrgeschossigkeit und die Zimmeranlage dieser Gesamtbewegung größere Schwierigkeiten entgegensetzen, wie sie der Kirchenbau vorfindet. Wichtig vor allem wird diese Möglichkeit für den Schloßbau (vergl. Kap. VII). Für den Stadtpalast gibt Bernini am Pal. Monte Citorio bei insgesamt 25 Achsen doppeltes Abbiegen der Flügel. Der Eindruck, daß sich das mit Attika und Glockentürmchen überhöhte Mittelrisalit aus der Masse vorschiebt, wird dadurch noch verstärkt. Für das Mittelrisalit hatte Bernini ursprünglich Bindung der Mittelachse vorgesehen, Carlo Fontana gibt dann 1698 die heutige Portalanlage. Gerade Flügel, dann Einschwingen der Mittelpartie neben den Flanken und Vorschwingen nach der Mitte zeigt der Pal. Carignano (Abb. 93, 136) von Guarini, durch Aushöhlung der Mittelachse wird eine weitere Komplizierung geschaffen. Der Entwurf sah für die Mitte wie für die Flanken Aufbauten vor.

Die französische Anlage mit rechtwinkelig vorgreifenden Flügelbauten, die die Cour d'honneur einschließen, wird in Italien gleich mit einem großen Beispiel eingeführt von Christine von Frankreich am Castello del Valentino in Turin 1633, eng verwandt mit dem 1615 von Debrosse in Paris erbauten Palais du Luxembourg. Dem Barock in Italien konnte dies Motiv nur willkommen sein. Der Pal. Barberini in Rom erhält bei der späteren Erweiterung solche Flügelbauten. Auch der Schüler Berninis, der den Meister zudem noch 1665 nach Paris begleitet, G. A. de' Rossi, komponiert so den Pal. Muti-Papazzurri in Rom. Die bastionenartigen Vorbauten an dem Pal. Chigi in Ariccia erfüllen dieselbe Aufgabe, man beachte hier auch die Risalitbildung auf den Flügeln der Gartenfassade. Ebenso hat Guarini einen Palastentwurf mit dieser Cour d'honneur-Anlage gegeben. Die Einwirkung des Pal. Barberini auf den Umbau des Pal. Corsini in Florenz ist unverkennbar, ebenso auf das Projekt für einen Umbau des Pal. Pitti dort (Abb. 139) von Ferdinando Ruggieri um 1730, für den schon 1681 Falconieri Vorschläge gemacht hatte, mit breitem Mittelrisalit, niedriger werdenden Flügeln und rechtwinklig vortretenden Flügelbauten; verbunden damit eine großartige Treppenanlage statt des noch heute bestehenden formlosen Hügelabfalls. Die Flügelbauten werden dann 1764

von Gius. Ruggieri ausgeführt. Nach der Gartenseite zu bildet eine reiche Gruppe mit vortretenden Flügeln und ebensoweit vortretendem Mittelbau für die Treppe der von Fuga 1729—1732 umgebaute Pal. Corsini in Rom (vgl. Seite 134).

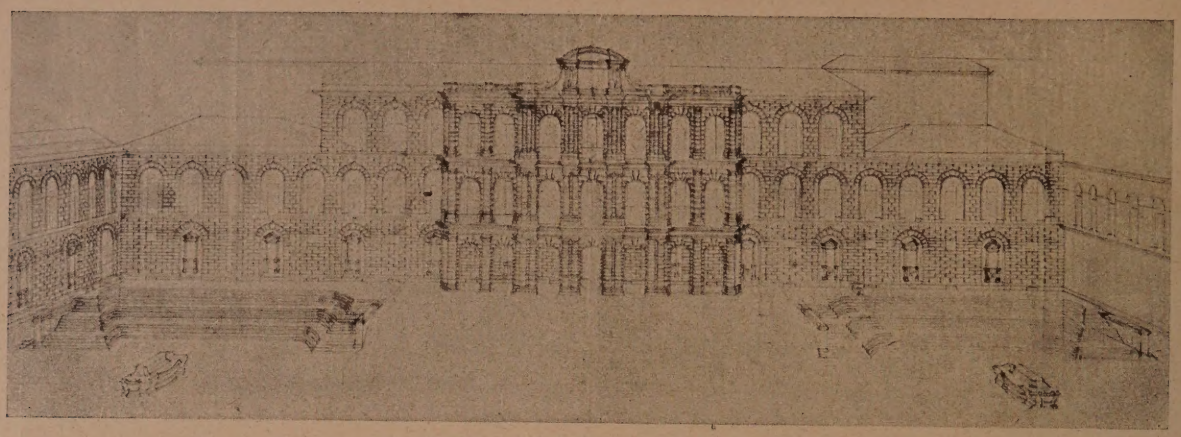


138. Petrograd, Winterpalais

Die Vorstellung des gesamten Palastes als einer Summe von Raumkörpern und plastischen Körpern, die sich gegenseitig durcharbeiten und durchdringen, ist jetzt aufs höchste gesteigert. Vestibül, Hof, Loggien, Treppen, Säle, Hauptbaumasse, Risalite, Flügelbauten werden als einheitliches Ganzes vorgestellt und in bezug auf dieses das Einzelne entwickelt. Die Darstellung des Palastbaus, die im Vorhergehenden gegeben ist, hat darauf bereits Rücksicht genommen, so daß hierauf nicht besonders eingegangen zu werden braucht, zumal diese von uns stark betonte Vorstellungsform nach dem früher Gesagten keine Schwierigkeiten mehr machen dürfte. Besonders ist hier noch zu vermerken, wie mit den großen Öffnungen des Mittelrisalits an dem Pal. Barberini (Abb. 82), dem Pal. Corsini in Florenz, dem Pituumbauentwurf (Abb. 139), dem Pal. Repeta in Vicenza (Abb. 131) — hier möge man einsehen, wie stark die Einflüsse Palladios auf den Hochbarock sind — auch die Verschmelzung mit dem Außenraum Fortschritte macht, ebenso wie dies bei den Kirchenbauten vermerkt ist. (Mehr darüber Kap. VI.) Endlich läßt man die starken Raumwellen und die plastischen Massen gegen den Hof oder den Garten auseinandergleiten, vorher vielleicht noch die Rückfassade öffnend wie am Pal. di Monte Citorio, am Pal. della Consulta in Rom. Oder der Raumschwung fängt sich in tiefen Hallenbauten der rückliegenden Hoffassade, wobei auch noch deren zweites Geschoß sich in Loggien auftut. Ein Beispiel dafür der Pal. Milan-Massari in Vicenza.

Wundervoll in der Durchflechtung des gesamten plastischen Körpers mit Raumkörpern der Pal. Saluzzo di Paesana in Turin (Abb. 140, 141), die Rückfassade des Vorderbaus unten und im zweiten Geschoß in drei Arkaden, die rückliegende Hoffassade in voller Breite mit rhythmischem Arkadenwechsel in zwei Geschossen geöffnet. Die Worte versagen hier, aber die Vorstellung, die sich an dem Entwicklungsgang der Barockarchitektur in Italien erzogen hat, wird diese prachtvollen Körperdurchdringungen, die bei allem Reichtum so leicht faßliche sind, als unaussprechliches Glück empfinden. Es auch unserer Zeit nahezubringen, empfindlich für diese Zusammenhänge von Raum und Plastik in der Baukunst zu machen, ist das Hauptziel dieser Arbeit, die nach jahrelangem Genuß solcher Bauten niedergeschrieben ist.

Als Zusammenfassung kann über die Körperbildung Folgendes gesagt werden: Wie in den räumlichen so setzt auch in den plastischen Bildungen zunächst



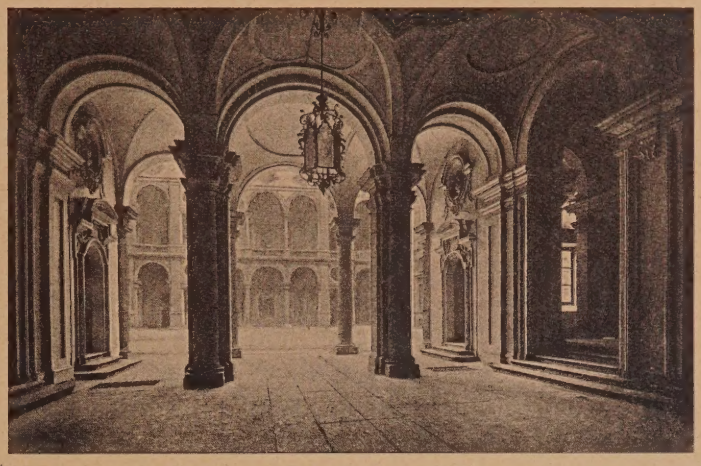
139. Florenz, Umbauentwurf für Pal. Pitti

ein Reichermachen der einzelnen Gliederungsmittel der Körperoberfläche ein. Diese Gliederungen zeigen das Bestreben, sich ineinanderzuschieben, sich unlöslich miteinander zu verklammern und sich in den entwickeltsten Beispielen schließlich zu einem Geschling ineinander aufzulösen. Dann tritt der ganze Körper in die gleiche Entwicklung ein, beim Kirchenbau leichter wie beim Palastbau. Aus der Gesamtmasse werden Teile herausgestoßen, immer aber in der Gesamtmasse so verklammert bleibend, daß ihre Trennung den Körper bluten machen würde. Diese plastische Lockerung wird stärker, verklammert sich mit nach außen geöffneten Innenräumen, ja mit den unendlichen Reihen des freien Raums. Stets aber vermag geschulte Vorstellung dieses vielfältige Gemisch auf klare Anschauungen von Raum und Plastik zurückzuführen. (Vergl. des Verf. „Plastik und Raum", München 1921, in dem diese Vorstellungsformen für Architektur, Skulptur und Malerei durchgeführt sind.)

IV. Kirchen- und Palastbauten der Spätzeit.

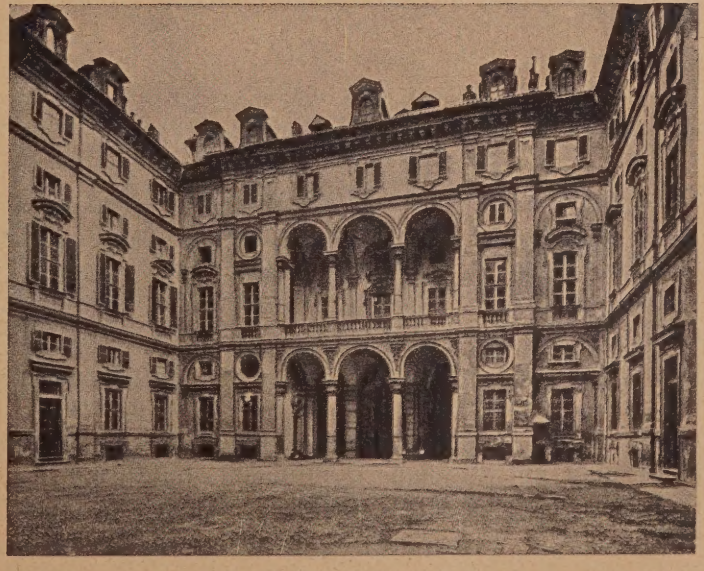
Stellt man die Entwicklung des Hochbarocks zum Klassizismus als eine Folge eingehenderer Beschäftigung mit dem klassischen Altertum und beeinflußt durch die Publikationen seiner Bauwerke dar, so würde man damit aus einer Koordination ein kausales Verhältnis machen, auch hätte man sogleich zu fragen, wie denn dieses Interesse für die künstlerischen Schöpfungen der Antike zu erklären sei, und warum diese gerade jetzt wirksam wurden, nachdem man sie doch die ganze Zeit vor Augen gehabt hat. Es wird bei einiger Überlegung klar, daß sowohl die Veränderung in der Baukunst wie die archäologischen Studien einer neuen künstlerischen Gesinnung entspringen, daß die werdenden Schöpfungen der Baukunst wie die gewordenen der Antike schließlich nur Ausdrucksmittel für geistige Grundströmungen sind. Nur als produktive Kunsthistoriker im Gegensatz zum Materialsammler wird man Wood, Winckelmann, Temanza, Laugier verstehen. Diese Gesinnung läßt sich wohl mit anderen geistigen Strömungen in Literatur, Philosophie, Politik, Volkswirtschaft in Parallele stellen, ohne doch damit erklärt zu werden. Wir sehen daher auch hier von diesen kulturgeschichtlichen Parallelen ab, obgleich der zunehmende Rationalismus des ausgehenden 18. Jhhs. mehr

und mehr die Kunst aus intellektuellen Obersätzen abzuleiten gewillt ist. Wir hoffen sogar, auch für diese letzte, verblassende Zeit den künstlerischen Problemen ohne Umwege in den künstlerischen Schöpfungen selbst beikommen zu können. Die bewußt antikisierenden Bauten stehen am Ende der Entwicklungsreihe, zu fragen bleibt, wie der Verlauf dieser Reihe selbst ist.



140. Turin, Pal. Saluzzo di Paesana

Es muß den Menschen, die aus den reichsten Raummischungen des Hochbarocks heraustraten, manchmal zu Mute gewesen sein, als kämen sie aus einer phantastischen Oper in die kühle Wirklichkeit zurück, und je häufiger diese Aufwirbelung der Sinne stattfand, um so mehr mußte sich der Wunsch regen, in diesen räumlichen und plastischen Wirbeln eine Ruhestelle zu finden. Ebenso wird es demjenigen ergehen, der mit aller Anspannung den räumlichen Bildungen des Hochbarocks gefolgt ist. Während die christliche Baukunst bis jetzt ihre Probleme kaleidoskopartig geändert hat, setzt daher zum erstenmal eine Reaktion ein und zwar auf intellektueller Grundlage. Das Zeitalter der Vorstellung und Anschauung wird von dem des Begriffes und der Logik abgelöst. Bis jetzt war Welle auf Welle gefolgt, ihre Streifen auf den Strand ziehend, jetzt weicht die Flut zurück. Die Bewegung wird rückläufig, da der Intellekt künstlerisch unproduktiv, jedoch kritisch am Produzierten ist. Ältere Lösungen erscheinen, da nicht so weit in der Körperdurchbildung gehend, begehrenswert. Der Palladianismus beherrscht Oberitalien, und es ließe sich denken, daß man schon jetzt zur Baukunst des Bramante zurückgekommen wäre, wenn nicht produktive Kunsthistoriker und Architekten gefunden hätten, daß sich ihre künstlerischen Anschauungen mit verlockender Leichtigkeit in die antike Baukunst hätten gießen lassen. Indem man sich aber damit die Formwerdung der eigenen Baugedanken überleicht macht, legt man den Grund zu den historisierenden Baustilen des 19. Jhhs. In immer noch rückläufiger Bewegung kommt man um seine Mitte wirklich auf die Hochrenaissance zurück, verwirrt sich dann schließlich vollkommen, da man die Form nur noch als etwas Äußerliches nimmt, vor allem das Gefühl für den Zusammenhang von Raum und Plastik verloren hat.



141. Turin, Pal. Saluzzo di Paesana

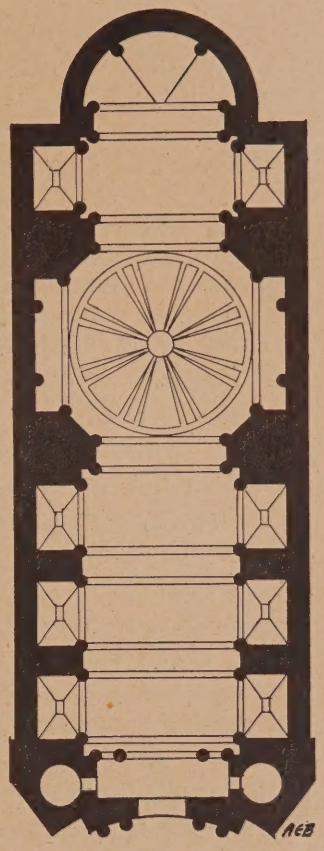
Man kann verfolgen, wie sich die Raumbildungen der Kirchen des Hochbarocks wieder sondern.

Vanvitelli erweitert 1749 in Rom S. M. degli Angeli unter Benutzung antiker Reste. Er macht das alte Langschiff zum allerdings übermächtigen Querhaus, als Eingangsraum einen runden Zentralraum nehmend, dem ein tiefer Chor entspricht. Man erhält zwar auch noch von dem Eingangsraum aus einen reichen Durchblick zum Chor, aber das Querhaus, besonders seine Flügel lösen sich heraus und schließlich fällt auch beim Weiterschreiten der Zentralraum völlig isoliert und in sich geschlossen von der ganzen Raumkomposition ab. Man rechne an Ort und Stelle Vanvitelli die vielen kleinen Mittel nach, mit denen er dieser Ablösung vergeblich zu begegnen hofft. Daß man ihm diese Aufgabe stellt, isolierte Raumkörper zusammenzufügen, verrät die veränderte Gesinnung.

Diese noch unentschiedene Ablösung zeigen auch zwei andre Werke Vanvitellis in Neapel. In Spirito Santo wird das Schiff mit seitlichen Kapellen durch einen reichen Gurt gegen die Vierung mit Kuppel abgesetzt, die Querflügel laden zwar nicht über Kapellentiefe aus, ergeben aber mit dem Apsisvorjoch eine sich isolierende zentralbauartige Komposition. Trotzdem noch das Schiff in seinen Wandungen reich gelockert, Durchblick von der Apsis in einen besonderen Rechteckraum. Noch weiter ist diese Loslösung einzelner Teile, wenn auch mit letzten Spuren von Verklammerung, in SS. Annunziata (Abb. 142) seit 1757 getrieben. Das Schiff mit je drei seitlichen Kapellen bleibt ein sehr schöner Raum für sich, es folgt der Kuppelraum, ein Viereck mit stark abgeschrägten Ecken, vier kurzen Flügelarmen, dann ein breiteres Apsisvorjoch, selbständig gemacht durch seine Tiefe und seitliche Kapellen, endlich das Halbrund der Apsis. Vanvitelli ist der Schüler Juvaras, er steht mit der Turiner Kunst in Verbindung. Man vergleiche dort die Misericordia. Immerhin gehört Vanvitelli zu denen, die sich ungern vom Hochbarock zu trennen scheinen. Hier besonders gibt die Gliederung des Tamburs noch eine völlig hochbarocke Massenentwicklung. Diese Zerlegung der früheren Raummischung ist auch in S. M. del Priorato in Rom 1765 von Piranesi zu beobachten, wo die Trennung der Raumeinheit durch leichten Wechsel in den Gewölbeformen angebahnt, wenn auch nicht klar durchgeführt ist. Weiter fortgeschritten diese Trennung im Dom von Velletri von G. Dosio, wo Eingangs- und Chorschmalseite des Hauptraums mit eingestellten Säulen einander gleichen, ihn damit als in sich vollendet darstellen; in der Chiesa dei Servi in Modena 1783, wo der Hauptraum einem Saal gleicht und der rechtwinklige Chor ganz für sich bleibt. Bei den vom Gesù abhängigen Typen, so S. Trinità in Bologna, werden das Schiff mit Kapellen, dann die Vierung als Kuppelzentralbau über griechischem Kreuz so behandelt, daß sie sich leicht voneinander scheiden.

Auch der saalartige Typ mit zwei oder drei flachen seitlichen Kapellen, der in Oberitalien stets heimisch geblieben — von ihm, nicht vom Gesù, wie es immer wieder behauptet wird, nimmt S. Michael in München seinen Ausgang —, der dann in Turin auf das geistvollste abgewandelt erschien, wird wieder klarer und einfacher. So der Hauptraum durch Gewölbebildung gegen den Chorraum isoliert schon in S. Filippo Neri in Vicenza 1719 von Massari, wo die Tonne nur in einem kurzen Mittelstück bewahrt ist, gegen Eingang und Chor das Gewölbe herabgezogen wird. Der Hauptraum nimmt immer mehr einen in sich zentrierten Charakter an, das Chorhaupt wird unbedeutender Anhang. So S. Pietro Celestino in Mailand, innen kahl klassizistisch, Il Pieve in Castelfranco Veneto, wo die flachen Kapellen an den Langseitenmitten für ihre Bogenwölbung die gleiche Scheitelhöhe wie die Schiffstonne haben und mit Stichkappen in diese eindringend den Hauptraum in der Mitte mit einem römischen Kreuzgewölbe eindecken, damit die zentralisierende Wirkung herausbringend. S. Eufemia in Brescia von Carboni beg., voll. 1776, schiebt zwischen das Schiff und den

gestreckten, sehr hellen Rechteckchor einen Kuppelraum ein. Das Zerfallen der Raumgruppe ist auch hier deutlich zu beobachten. In Verona aus dieser Zeit S. Paolo Campo Marzo von Pompei, noch einfacher und gute Beispiele für zahlreiche kleine Kirchenbauten im Gebiet der Republik Venedig S. M. Immaculata und S. Francesco Stimate. In Venedig selbst ist die Kirche S. Vitale, die als Bau Tiralis gilt, nach einem uns vorliegenden alten Führer von 1796 aber erst gegen 1790 entstanden sein kann, nur ein Rechtecksaal.



142. Neapel, SS. Annunziata *

An allen diesen Bauten ist der Einfluß des erneuten Studiums Palladianischer Architektur unverkennbar. Nun allerdings wird das Hauptaugenmerk auf seine klassisch gereifte, plastische Formensprache gerichtet und damit das Äußerliche statt des Innerlichen, die Hülle statt des Körpers genommen. Seine „Quattro libri dell'architettura" werden neu gedruckt, Temanza gibt 1762 die Biographie des Meisters und Bertotti-Scamozzi läßt in Vicenza 1776—83 die große Ausgabe „Le fabbriche ed i disegni", 1785 „Le terme degli antichi Romani" Palladios erscheinen. In Vicenza wird die Palladianische Akademie begründet. Es finden sich jetzt auch Bauten, die den Schöpfungen Palladios zum Verwechseln ähnlich sehen, mit ein Grund, der immer noch eine erschöpfende Biographie des Meisters verzögert. Eine genaue Nachahmung des Grundrisses vom Redentore in Venedig gibt Preti im Dom von Castelfranco, bezeichnenderweise jedoch ohne die Chordurchsicht. Die Wandgliederung ist gegenüber dem Redentore durch Basen und Attika höher geführt. Milizia, der selbst diesem Kreise angehört, meint: Il Preti è stato architetto d'un merito singolare, und weiter: si propose di raccogliere tutti i precetti e le regole degli ottimi autori, aggiungendovi le sue riflessioni. Wie jene Zeit auf Grund solcher Reflexionen arbeitet, möge man bei demselben Autor nachlesen, als er in der Vita des Miazzi über den Bau von S. Giovanni Battista in Bassano spricht. Daß man andrenorts zwar noch anders denkt, zeigt die Klage Piranesis über die Ärmlichkeit der Ideen Palladios für Innendekor in seinen „Diverse maniere d'adornare i cammini" 1769. Er selbst hat sich, wie wir sahen, dem Wechsel in der Raumanschauung nicht entzogen, zeigt aber in seinen Architekturradierungen noch vollen Sinn für schimmernde Raumauflösungen statt kühler Raumablösungen.

Der intellektuell-rücklaufige Charakter der Baukunst drückt sich auch darin aus, daß Elemente des Hochbarocks in Bauten dieser Zeit eklektisch hinübergenommen werden. Besonders Morelli aus Imola, der allenthalben in Italien, auch im Ausland baut, verwendet für Gliederung und Beleuchtung seine römischen Studien. So in der Lockerung durch Freisäulen und Pilasterbündel in S. Agostino in Imola 1780 (?). Die Wölbung ist dann wieder durch dunkle Gurten auf hellem Grunde säuberlich zerlegt. Besonders sein dreischiffiger Dom in Macerata, statt der Pfeiler mit gekuppelten Säulen, Kuppelvierung und sehr hellem Chor, ist reich an Durchblicken, und S. Cassiano in Imola (Abb. 81), „a solo restitutum, ampliatum, ornatum" und 1782 geweiht, bildet seine immer noch wundervolle Raumwirkung in der Zusammenfügung von kurzem dreischiffigen Hauptraum, durch eine Krypta erhöhtem Vierungsraum mit kurzen seitlichen Flügeln, in die man auch auf Treppen von den Nebenschiffen gelangt und die in

der Achse neben dem Chor kleine Kapellen haben, dann der leichten Chorapsis, über einem dem Raumzuge folgenden überhöhten Halbkreis. Man vergleiche mit diesem Bau S. M. in Campitelli (Abb. 80). Der Umbau der Krypta in S. Cassiano gibt zwar Freisäulenbündel, löst aber nicht nur im Gegensatz zu S. Martino ai Monti in Rom den Raum sauber vom Kirchenraum ab, sondern löst ebenso wieder drei Altarräume heraus als kleine Zentralkapellen.

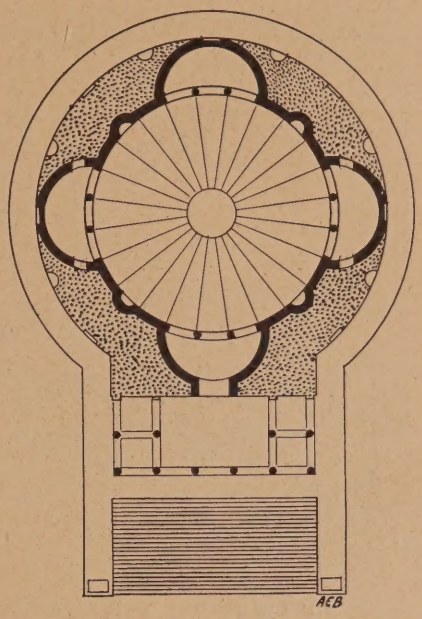
Auch der Dom von Albano ist, wie die Restauration 1914/15 deutlich zeigte, nur der Umbau einer alten Basilika von Dosi, Fass. von Buratti, deutlich ist aber das Streben nach Raumsonderung und Zentralisierung einzelner Teile, statt nach Mischung und achsialem Ablauf, zu erkennen. Die basilikale Anlage des Doms in Caserta 1820 stellt harte Raumblöcke nebeneinander. Andere Beispiele dieser Zeit in Neapel und Süditalien sind, soweit sie uns bekannt geworden, so dürftig, daß sie übergangen werden können. Nachdem hier der Überschwall des dekorativen Elements geschwunden ist, macht sich das Fehlen eines gepflegten Raumsinnes besonders empfindlich geltend.

Eines der ersten Beispiele von völliger Ablösung der Flügelräume am Zentralbau gibt S. Domenico in Modena, angeblich 1708 von Bezzi, rest. 1914/15. An einen Längsovalraum schließen sich rechts und links Räume über griechischem Kreuz mit kuppliger Wölbung des mittleren Quadrats, in der Achse ein gleiches Quadrat mit Halbkreisapsis an. Nicht nur isolieren sich diese Raumteile gegeneinander als selbständige Individuen, auch der Mittelraum zeigt eine bemerkenswerte Neuerung: während das Untergeschoß über einem Oval steht, das von dem kurzen Eingangsjoch und den drei Flügelräumen verschnitten wird — vor den vier übrigbleibenden Abschnitten des Ovals stehen je zwei Halbsäulen —, ist das Oval der Kuppel kleiner, unverschnitten. Dadurch kommen sowohl die Kuppelfußlinie wie die Gurtbogen gegen die Flügelräume rein heraus, ohne komplizierte Kurven- und Körperbildung. Dieses Reinmachen des einzelnen Raumteils bildet den stärksten Kontrast etwa zu S. Lorenzo in Turin (Abb. 67). Der Längsovalraum wird zerlegt in ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken und zwei Halbkreisapsiden in SS. Annunziata in Foligno. In Bologna S. Ignazio 1727 von Torregiani: Der mittlere Quadratraum durch Abschrägung der Ecken in ein ungleichseitiges Achteck überführt; am Eingang und an den Flankenseiten fügen sich querrechteckige Räume an, vom Mittelraum getrennt durch Freisäulen auf den Ecken seines Achtecks. Der Chor vertieft durch Doppelung dieser rechteckigen Nebenräume. Man vergleiche mit dieser sich hart auseinanderlösenden Raumgruppe die Flüssigkeit der Chiesa della Vita von 1688 (S. 74). Die Sakristei an S. Pietro in Rom 1776—84 bildet Marchionne als fast regelmäßiges Achteck, denn die das Quadrat abschrägenden Seiten gleichen nahezu den anderen Seitenresten. An drei Hauptseiten Nischen mit eingestellten Säulen, über denen ein Architrav liegt, auch hier also noch das Motiv aus S. Agnese, doch jetzt ohne Lösung durch die Lichtführung. Die vierte Seite gibt einen tieferen Altarraum mit gleichem Motiv, trotz der Durchsichtigkeit der Säulen bleibt dieser Teil für sich. Der Hochbarock dagegen gebar alle Teile aus einer Raummasse heraus.

Als befriedigtste Form des Zentralbaus erscheint besonders das griechische Kreuz. In S. Martino in Velletri noch mit tieferem Eingangs- und Chorjoch, ebenso in der Capp. Corsini an S. Giovanni in Laterano 1734 von Galilei. Völlig rein in SS. Marcellino e Pietro in Rom 1751 von Teodoli und der Kirche des Olivetanerklosters in Perugia, jetzt Aula magna der Universität, von Murena, nach Milizia von Vanvitelli (?). In Venedig ist S. Simone Piccolo 1718—38 von Scalfarotto als Zentralbau über einem Kreis gegeben, noch einfacher S. Maddalena 1750—55 von Temanza. Sehr bezeichnend ist hier das Rückgreifen auf Grundrißformen der Renaissance: so das griechische Kreuz mit Flügeln aus Joch und Halbkreisapsis, in den Ecken Kapellen mit Kuppelchen und an sie anschließend neben Chor und Eingangsapsis je eine weitere; ein Grundriß also, der rückläufig wieder dem Gesù Nuovo in Neapel 1584 ähnelt, sogar den Hochrenaissancebauten noch näher kommt. Höchste Klarräumigkeit im Sinne der Renaissance und bei größeren Proportionen völlig eine Nachbildung von S. Criso-

stomo oder S. Felice 1551, die ihrerseits wieder auf das System von S. Marco zurückgehen, bietet S. Maurizio um 1800 von Zagurio, Fass. von Diedo.

Wie lange es immerhin noch dauert, bis antike Bauten Vorbilder werden, beweisen die Nachbildungen des Pantheon. Sehr bemerkenswert ist, wie S. Francesco da Paola in Neapel 1817—31 von P. Bianchi die rhythmischen Ungleichheiten seines Vorbildes ausgleicht, indem ringsum in gleichen Abständen 32 Säulen stehen, immer wechselnd zwei als Dreiviertelsäulen vor dem Mauerkern, zwei vor seiner Öffnung zur Kapelle. Über den Kapellenöffnungen erscheinen Logen, den Säulen entsprechen Pilaster oder Pfeilerchen und auf ihnen setzen die 32 Gurten der Kuppel auf. Im Pantheon treten hier unklare Verschiebungen ein. Die Nebenkapellenräume seitlich des Eingangs werden von dem Hauptraum streng abgetrennt. Man wünscht, diesen klar zu isolieren. Fast gleichzeitig entsteht in Turin die Gran Madre di Dio (Abb. 143, 171) 1818–31 von Buonsignore ohne das Logengeschoß, von höchster Regelmäßigkeit des Innenraums mit nur vier Kapellen über Bogengrundriß in den Achsen des Kreisraums. Vielleicht rechnete Bonsignore mit der stärkeren Wirkung heller Flächen, als er die dunklen Kapellenöffnungen um weniges breiter machte wie die übrigbleibenden Wandabschnitte. Ein ähnlicher Kreisbau in Triest S. Antonio 1830 von Nobile. S. Carlo in Mailand 1836—47 von Amati bringt noch einmal das Pantheon in Übersetzung, doch beginnt hier schon die Ordnungslosigkeit der modernen italienischen Baukunst sich bemerkbar zu machen.



143. Turin, Gran Madre di Dio *

Ebenso läßt sich im Palastbau Trennung der einzelnen Raumteile und deren Verselbständigung beobachten. Das Vestibül des Pal. Torri in Macerata setzt sich aus zwei Räumen über ovalem Grundriß zusammen, die durch ein kurzes schmales Tonnenstück getrennt sind. Die Treppe liegt seitlich für sich. Der Pal. Tuccius in Lucca 1779 formt einen Rechteckraum, auf den, durch das sogenannte Palladiomotiv getrennt, ein Ovalraum folgt. In Rom gibt der kleine Palazzo an Piazza di Campo Marzo von Giov. Sterni um 1800 aus dem Ovalvestibül eine lichte Perspektive auf den ansteigenden Treppenlauf, setzt sich aber so straff gegen diesen ab, daß jenes räumliche Ineinander trotz guter Vorbedingungen vermieden wird.

In Bologna hat man nie die reichen Vestibülformen Turins gekannt, jetzt aber geht man absichtlich auf schlichteste Jochteilungen aus, so Venturoli im Pal. Ercolani. Dem Vestibül gegen die Straße mit drei gleichen Schiffen von Säulen getrennt, mit einmal drei Rechteckjochen, dreimal drei quadratischen Jochen — also einem geteilten Gesamtquadrat — und noch einmal drei Rechteckjochen, entspricht auf der gegenüberliegenden Seite des quadratischen Hofes mit Säulenarkaden eine gleiche Hallenanlage, womit einmal Zentralisierung gegen den Hof, dann durch die besondere Jochteilung der Hallen Zentralisierung dieser selbst erreicht ist. Die Bildung des Vestibüls des Pal. Loschi-Zilari in Vicenza von Calderari benutzt drei Längstonnen, durchschnitten von einer Quertonne. Es bleiben dann noch auf den Seiten kleine Raumreste, die aber nicht zur Raumauflockerung benutzt werden, sondern als ungeschickte Anhängsel wirken.

144. Rom, Pal. Corsini (Phot. Crudo)

145. Rom, Pal. Vaticano

In Turin hat der Genuese Ricca beim Bau der Universität 1713—20 bereits sauber gegeneinander Vestibül, Hofhallen und Treppen abgesetzt, an der einen Fassade — die andere war durch die gleichmäßigen Bauten der Via di Po vorgeschrieben — sich aber als Anhänger Guarinis bewiesen, so daß hier in einer Zeit, wo Turin die reichsten Anlagen schafft, wohl mehr die Rücksicht auf die übersichtlichen Reihen der Hörsäle mitspricht. Man vergleiche aber als Gegensatz den Palastentwurf bei Guarini in ähnlichen Abmessungen. Der meist benutzte Eingang von der Via di Po aus konnte der Abschrägung des Grundstücks wegen nicht zum Haupteingang ausgebildet werden — man wird bei der Aufnahme des Grundrisses sogleich merken, wie vorzüglich das Grundstück trotzdem genutzt ist —, doch verbot es sich, eine Raumentwicklung von dem gegenüberliegenden Portal aus einsetzen zu lassen, da sonst in den meisten Fällen der Betrachter mit dem Ende begonnen hätte. In Genua selbst ändert der Umbau des Pal. Durazzo Pallavicini durch Tagliafico die einstige Raumdurchdringung zur Raumfolge ab, läßt aber in der Bildung der Schlußapsis und der Entwicklung der großen Treppe die alte Genueser Tradition durchklingen. Wie auch die einstige Ineinanderschachtelung der Vestibülräume etwa eines Pal. Carignano sich sauber auseinanderzulösen beginnt, zeigt das Vestibül des Palastes Corso Vittorio Emanuele 26 in Ferrara. In Neapel sind Vestibül und Hoffolgen des Pal. d'Angri um 1773 von Vanvitelli unvollständig geblieben, hätten aber auch ausgebaut eine zusammenhanglose Folge von Räumen gegeben.

Eine gleiche Entwicklung auch in den Treppenanlagen. Schon die mächtige Anlage im Pal. Corsini in Rom (Abb. 144), der 1729—32 von Fuga umgebaut wird, bricht in einzelne Abschnitte auseinander.

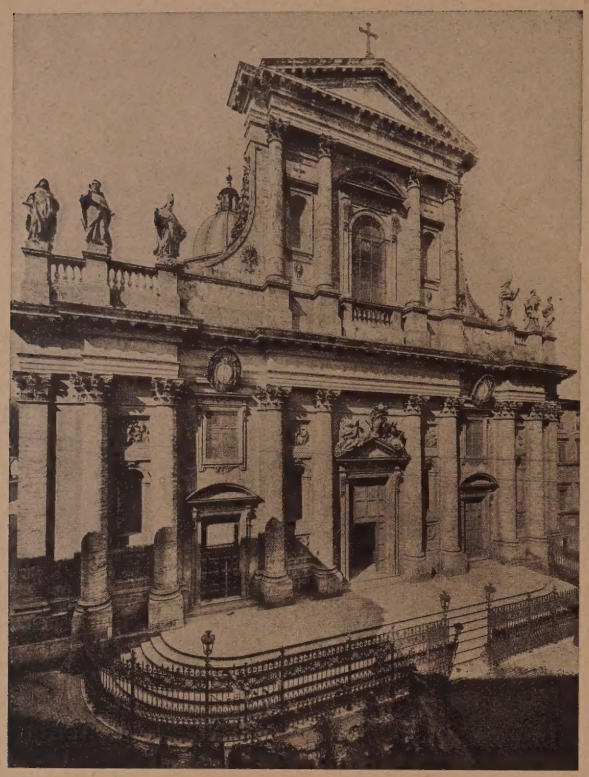
Hier folgt auf einen dreischiffigen Vestibülteil eine ebenso breite, einst nach beiden Seiten offene Halle — alles zu niedrig, um eine Gesamtheit zu bilden —, in deren Grund auf beiden Seiten Treppenläufe ansteigen, die sich nach dem ersten Absatz zu einem gegenläufigen Mittellauf vereinen. Unter diesem Mittellauf vom Vestibül aus ein Korridor zum Garten führend. Damit sind zwar die Grundlagen zu einer Raumdurchschlingung gegeben, im einzelnen ist dann aber die Durchgliederung so, daß die Teile sich sauber auseinander nehmen lassen. Ebenso auch die Treppenläufe mit Tonnen und die Absätze mit Flachkuppeln sich sauber auseinanderlegend. Ohne der Größe dieses Werks Abbruch tun zu wollen und den Palast stets als bauliche Gesamtvorstellung hochschätzend, glauben wir nach häufigem Besuch hier wie auch an

anderen Werken des Fuga Symptome deutlich genug zu erkennen, die ihn als Meister des Übergangs vom Hochbarock zur Spätzeit kennzeichnen. Gegenüber seinen Bauten sei die stilistische Analyse empfohlen. Hier zum Vergleich anzuziehen die Treppe im Pal. Barolo in Turin (S. 99). Ebenso hart lagert sich die doppelläufige Treppe des gleichen Fuga in den Raum beim Ausbau des Pal. Reale in Neapel 1759, mit dem die Treppe des Pal. Dati in Cremona (Abb. 40) zu vergleichen wäre. Die Neapler Treppe selbst eine Nachbildung der Escalier des Ambassadeurs im Schloß Versailles 1672.

146. Florenz, Pal. Pitti (Phot. Alinari)

Im Streben nach Zentralisierung wird die von dem Vestibül abgelöste Treppe wieder um den quadratischen Raumkern geführt, der bei mehreren Geschossen als Lichtschacht benutzt wird, oder in einen quadratischen überwölbten Raum eingebaut. Gegen früher entscheidend die Art, wie die Läufe und Absätze isolierend behandelt werden. Eingebaut in einen quadratischen Raum die Treppe der Biblioteca Comunale in Imola um 1750 von Torreggiani. Oben öffnen sich an drei Seiten des Raumes — an der vierten Fenster — Arkaden, auch Reste von perspektivischen Scheinmalereien sind noch vorhanden, alles aber setzt sich klar gegeneinander ab. Die zentralisierende Raumwirkung besonders schön im rechteckigen Treppenhaus des Tagliafico in Pal. Durazzo Pallavicini in Genua. Die Treppe mit vier Läufen freitragend, so auch konstruktiv eine erstaunliche Leistung, endet gegen einen apsidenartigen Vorraum. Um dieses Raumgewicht auszugleichen, auch auf der anderen Schmalseite des Raumrechtecks diese Nische mit Scheintüren. Treppenanlagen um einen quadratischen oder rechteckigen Kern im Pal. Torri und sehr bedeutend im Pal. Silvestri-Costa in Macerata von Morelli, hier zum Schluß eine gemeinsame Wölbung über dem Gesamtraum. Später von dem gleichen die Treppenanlage im Pal. Braschi in Rom, bereits härter wirkend. Eine Anlage im Bologneser Typ mit zwei breiten Läufen unter einer Wölbung hat der Pal. Comunale in Imola wohl erst beim Umbau durch Morelli erhalten. Hart gegeneinander abgesetzt in ihren verschiedenen Abschnitten auch die Treppe im Museo Clementino-Pio in Rom (Abb. 145), unter Clemens XIV. von Simonetti beg., voll. unter Pius VI. Sehr bezeichnend ist es, wenn der große Verehrer der Renaissance, Burckhardt, hier von einer „herrlichen Doppeltreppe" spricht. Die unordentliche Zerhacktheit und Verwilderung späterer italienischer Baukunst zeigt bereits die Haupttreppe im Pal. Pitti in Florenz 1852 von Poccianti.

Über die Bildung der Innenräume braucht kaum Besonderes vermerkt zu werden. Der Wunsch, die Raumfolge flüssig miteinander zu verschmelzen, besteht nicht mehr. Nur ein Wort wäre über die Flächenbehandlung zu sagen, soweit sie von Einfluß auf die Raumwirkung ist. Das flüssige Linienspiel auf Wandung und Wölbung hört auf. Soll der Raum rein wirken, so sind klar gehaltene Flächen nötig, die sofort über die Ausmessungen des Raumes unterrichten. In der Capp. Corsini an S. Giovanni in Laterano in Rom (Abb. 102) erscheint die Wölbung von Carcani klar geteilt durch vier Gurte, die wiederum ganz schlicht gehalten in einen ähnlichen Ring um die Laternenöffnung endigen. Alles wirbelnde Linienspiel beschränkt sich auf die Umrahmung der Medaillons am Fuß der Kappen. Die Teilung der achtseitigen Kuppel der Sakristei von S. Pietro durch Gurte erinnert an die Kuppel-



147. Rom, S. Giovanni dei Fiorentini (Phot. Crudo)

wölbung von S. M. della Pace in Rom 1482. Und vermerkt ist bereits, wie in S. Agostino in Imola dunkle Gurte die verschiedenen Wölbungsabschnitte gegeneinander isolieren. Als bevorzugte Aufteilung aller gewölbten Flächen erscheinen Kassetten in ihrer schlichten antiken Formung. Piranesi scheut sich noch, sie in der Apsis von S. M. del Priorato klar hervortreten zu lassen und dekoriert eine Muschel, das Malteser Kreuz und Girlanden darüber. Gegen Ausgang des 18. Jhhs. beherrschen sie die Wölbung. Beispiele zopfigen Dekors dürften stets unter französischem Einfluß stehen. In den Sälen der Paläste kommt er hin und wieder vor, ein kirchliches Beispiel ist S. Pietro in Parma von Petitot, der dort 1760—75 sich aufhielt. Hier sind die Pilasterkapitelle vermischt mit Bändern, Büchern, sakralen Geräten, das Kranzgesims zeigt Stäbe, umwunden mit Bändern und Blüten, die Kuppelzwickel tragen Medaillons umgeben mit Palmenzweigen und Putti.

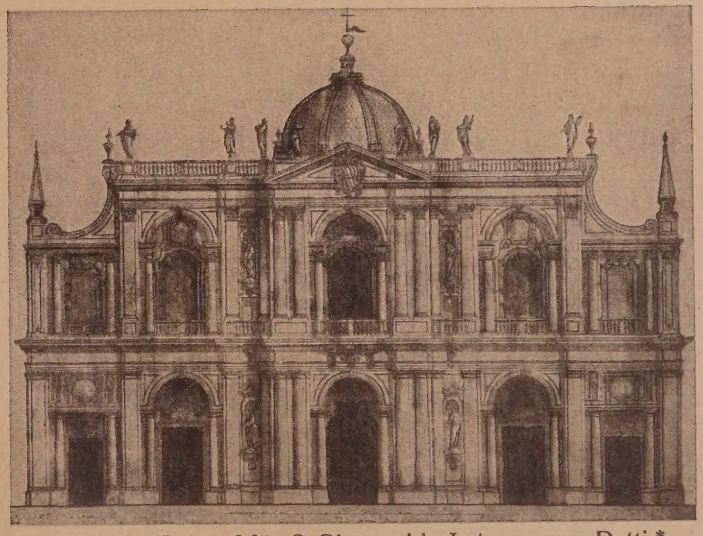
Für die Wandgliederung sucht man klar erfaßbare Proportionen durch horizontale und vertikale Teilungen mit Profilen, gerahmten Feldern, Pilastern und Halbsäulen zu gewinnen. Hier nun setzt zuerst die Verwendung antiker Dekorationselemente ein. Der große Saal im Pal. Reale in Mailand, erweitert 1776—78 von Piermarini, ist eins der ersten Beispiele rein antikisierender Ausstattung. In jedem größeren Palastbau finden sich von nun an dafür Beispiele, so daß von besonderer Nennung abgesehen werden kann. Seiner zierlichen Empiredekoration wegen und auch in seiner Raumbildung bezeichnend, da die kuppelige Wölbung auf Säulen scheinbar leicht aus dem ganzen Raum herausgelöst werden kann, sei einzig noch das Badezimmer im Pal. Pitti in Florenz (Abb. 146) von Cacialli mit Dekorationen von Pampaloni genannt.

Bereits im vorigen Kapitel, bei der Besprechung der Fassade des Pal. della Consulta in Rom (Abb. 134) von Fuga, wurde darauf aufmerksam gemacht, daß bei allem Reichtum des Reliefs der Charakter der Fassadenfläche sich leise zu ändern beginnt: der Reliefgrund spricht wieder stärker. Flaches Rahmenwerk überzieht Erd- und Obergeschoß der Flügel und zwar in gewichtiger Breite, die nicht nur wie etwa an den Flügeln des Pal. Barberini in Rom die Flächen teilt, sondern selbst wieder eine zusammenhängende Fläche bildet. Den gerahmten Feldern passen sich die Fenster insofern mehr an, als sie am ganzen Obergeschoß über ihren Segmentstürzen leicht vortretende Felder haben, die ihre Figur zum Rechteck ergänzen. Das geschieht zwar noch schüchtern und spätere Beispiele sind deutlicher, immerhin geschieht es, und bald soll in Anpassung an die Flächenform das Fenster mit Segment- oder Giebelsturz dem Fenster mit gradem Gebälk Platz machen. Durch Rahmungen und

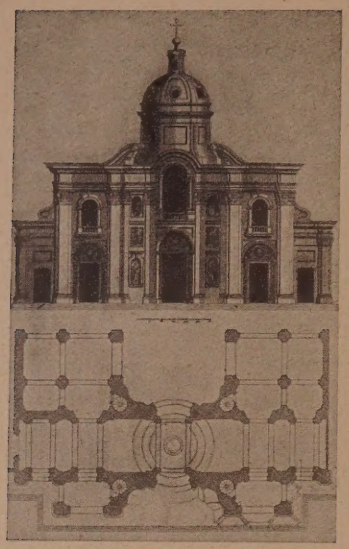
Pilaster durchgehende Trennungen in der Horizontalen. Ebenso Trennungen in der Vertikalen durch ein sehr starkes Gurtgesims zwischen erstem und zweitem Geschoß, weitere Trennungen in der Vertikalen durch die Sohlbänke der Fenster, die enge Reihung ihrer Verdachungen, klares Gebälk des Kranzgesimses, das die Mezzaninfenster aufnimmt, die noch vor kurzem hier die Führung der Horizontalen lockerten. Diesem allem entspricht die leichte horizontale Linierung des Untergeschosses, wie sie bereits Juvara unter französischem Einfluß verwendete (Abb. 137). Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Fuga sucht bei allem Funkeln seines Reliefs wieder Flächenwirkungen herauszuarbeiten und teilt die gewonnenen Flächen horizontal und vertikal übersichtlich auf. An seiner Fassade des Pal. Cenci Bolognetti in Rom, neuerdings für Giansimone in Anspruch genommen, bei bescheidenerem Relief die gleiche Wirkung. Die Fenster des dritten Geschosses dringen hier nicht in die Kapitellzone ein — was Eindringen heißt, ist an der Außenseite von S. Pietro (Abb. 28) klar gemacht worden —, sondern sie ordnen sich so ein, daß der Fuß der Fensterverdachung und der Astragal des Pilasterkapitells wiederum eine Linie, die Verdachung selbst und das Kapitell eine Zone bilden. Man beachte auch an der Außenseite der Sakristei von S. Pietro, wie fast kleinlich auf Durchführung von Horizontalen geachtet wird.

148. Rom, S. Giovanni in Laterano

Diese Überleitung in den Schöpfungen Fugas vom Hochbarock zur Spätzeit läßt sich auch an seiner Doppelhalle der Ostfassade von S. M. Maggiore 1743 verfolgen. Auf den ersten Blick erscheint sie plastisch reich bewegt, dann aber merkt man, wie sich diese Bewegung deutlich in zwei Ebenen abspielt, wie mit größter Sorgsamkeit die Horizontalen gewahrt sind, während an den seitlichen Teilen der Fassade — rechts von Flaminio Ponzio, das Gegenstück auf der anderen Seite später, die Attika erst von Fuga —, die Mittelachse besonders behandelt



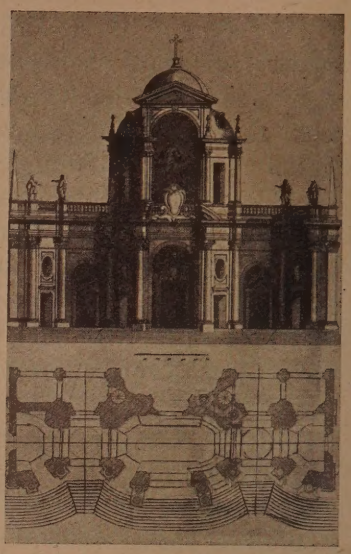
149. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Dotti *



150. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Pozzo

wird. Im übrigen war Ponzio wieder durch die alte Vorhalle Eugens III in seiner Komposition gebunden.

Über die Bildung des ornamentalen Details vergleiche Seite 136. Es wird stets nur aufgetragen, wächst nicht mehr aus dem plastischen Körper hervor: Ablösung und Absonderung also auch hier. Dagegen steigert sich, wie schon vermerkt, die Bedeutung der Dekoration für die leichtübersehbare Teilung der gesamten Fläche.



151. Rom, Entwurf für S. Giovanni in Laterano von Pozzo

Die Kompositionsart des Hochbarocks für Kirchenfassaden wird in dieser langsam rückläufigen Zeit noch beibehalten. So in Venedig S. Geremia 1753—60 von Corbellini, nach der Mitte vorwachsend, mit reicher Zerlegung der scharf profilierten Gesimse, doch gleichen Motiven für Mitte und Flügel. Lange wahrt auch Vanvitelli ältere Traditionen: die Fassade SS. Annunziata in Neapel (Abb. 142) ist konkav, jedoch gleichen sich Unter- und Obergeschoß. Sehr reich bewegt ist auch die Fassade der Mater Misericordiae in Macerata, angeblich um 1770 von demselben Architekten.

Während Fuga nur Anzeichen eines Gesinnungswandels verrät, hat Rom bereits von Galilei drei Bauten erhalten, die ganz klar das neue Verhältnis zum plastischen Körper anzeigen: die schon genannte Capp. Corsini, die Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 147) 1734 und von S. Giovanni in Laterano (Abb. 148) 1735. Galilei hatte sieben Jahre in England zugebracht und bringt so die kühle Durchbildung, die die Baukunst Palladios dort erhalten hatte, seiner Heimat zurück. Daß man ihm nun in Rom diese beiden riesigen Fassadenbauten überträgt, beweist zumindest, daß er den erwünschten architektonischen Ausdruck seiner Zeit findet, denn auch Dotti (Abb. 149), Salvi und Vanvitelli konkurrieren für S. Giovanni mit Entwürfen, Entwürfe von Pozzo (Abb. 150, 151) lagen seit längerer Zeit (Prospettiva, Rom 1693—1700) vor.

Ganz deutlich zeigt sich das Abspielen der plastischen Komposition zwischen zwei Reliefflächen an der Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini, für die seinerzeit das Modell Michelangelos nicht zur Ausführung gekommen war. Aber noch mehr. Das mittlere Motiv des Untergeschosses gleicht in seiner Flächenzerlegung ziemlich genau dem oberen, und ebenso sind die Flankenintervalle zwischen Halbsäulen unten genau den Intervallen in jenem mittleren Motiv zu seiten des Hauptportals gleich. Man kommt also wieder auf die gleichmäßigere Flächenzerlegung zurück, die einst S. Caterina dei Funari (Abb. 26) im Gegensatz zu den späteren Barockfassaden aufwies. Und noch mehr. Die vortretenden Teile werden nicht als aus der Masse herausgedrängt aufgefaßt, Halbsäulen und Architrav ließen sich leicht von der Fassade lösen oder ohne Schaden durch ihre Projektion, durch Pilaster, ersetzen. Man versuche das einmal an der Fassade von S. Andrea della Valle (Abb. 21, 47)!

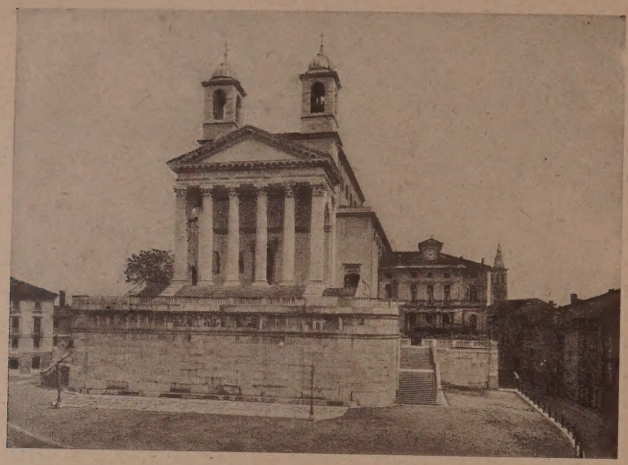
Noch weiter ist diese Flächenvereinfachung und die klare Zerlegung in Vertikalen und Horizontalen an der Fassade von S. Giovanni in Laterano getrieben. Man hat mit ihr die Fassade Madernos für S. Pietro (Abb. 173) zu vergleichen, um den Unterschied recht deutlich zu spüren, gleichzeitig aber auch, um einzusehen, wie ganz anders diese Fassade den weiten Platzraum vor sich beherrscht. Wo Maderno ein

Vorquellen in drei Schichten gibt, erscheint hier eine Reliefflache, vor die in der Mitte gekuppelte Halbsäulen mit einem Dreieckgiebel gelegt sind. Wo Maderno ein Gewoge in der Reihung von Portalen, Nischen und Fenstern gibt, erscheinen hier gleichmäßig dunkle Rechteck- oder Bogenöffnungen. Wo Maderno ein Gurtband in der Mitte immer wieder zerfasert, ist hier Unter- und Obergeschoß durch ein durchlaufendes, breites Band getrennt. Wo Maderno endlich den Sockel noch in der Treppenvorlage bewegt, erscheint diese hier in voller Breite gleichmäßig durchgezogen, wie am antiken Tempel. Die Aufgabe war in beiden Fällen die gleiche: eine zweigeschossige Fassade mit Vorhalle und Benediktionsbalkon zu entwerfen. Dotti dagegen, der sich an den Entwurf Pozzos hält, läßt in seinem Fassadenentwurf (Abb. 149) den Mittelteil in konkaven Bogenstücken sich vorschieben, den plastischen Körper hier mit einem Kreisraum auseinanderdrückend. Nach der Mitte steigert sich auch das Relief und die Mittelkuppel bereitet eine lebhafte Konturlinie vor. Daß der Entwurf Pozzos vor einem Kritiker wie Milizia gar keine Gnade fand, braucht kaum besonders vermerkt zu werden.

152. Rom, S. Maria del Priorato (Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

Wie schlicht Flächen gebend und Flächen teilend andrerseits man jetzt Kirchenfassaden baut, dabei aber durch richtige Maßstabbewertung starken Eindruck erzielt, zeigt die Fassade von S. Pietro in Bologna 1743—48 von Torreggiani. Allerdings durfte er damit rechnen, daß die wenigen Verkröpfungen seiner Gesimse in der Verkürzung gegen die vorbeiführende Straße besonders stark wirken. Vereinfachungen des üblichen Barockschemas, das in Rom ausgebildet wurde, finden sich in ganz Italien, die Reduzierung wirkt hier aber doch stets als Entsagung oder Mattigkeit. Als ein wenig interessanter seien einzig die Fassaden von S. Vincenzo in Modena 1761 von Paoletti, S. Stefano in Imola von Morelli genannt. An die Bildung von S. Giovanni dei Fiorentini schließen an S. Giuseppe in Parma 1781 von Brianti, S. M. in Porto in Ravenna 1784 von Moriga.

Besondere Bevorzugung mußte die Fassade einfacher Ordnung erfahren. Sieht man Konkurrenzen jener Zeit in italienischen Sammlungen durch, so sind solche Entwürfe meist in der Überzahl. Wir begnügen uns mit wenigen bezeichnenden Beispielen. Nur Pilaster mit überspannendem Segmentgiebel, dem ein kleinerer Dreieckgiebel eingelegt ist, immerhin noch mit Andeutungen von Bündelung gibt S. Domenico in Modena. Lisenenartige Kolossalpilaster ohne jede Flächenvorschiebung bringt in Rom SS. Marcellino e Pietro. S. M. del Priorato (Abb. 52) zeigt sehr hübsch die Rückstauung der Schichten. Hier auch altchristliche und ägyptische Dekorationsmotive, wohl das früheste Beispiel dieser Motivbenutzung in Europa. Verschiedentlich eine Ordnung bei den Kirchenumbauten des 18. Jhhs. in Foligno verwendet, so an S. Agostino, ferner an S. Pietro in Mantua 1761 von Niccolò da Baschiera, als Gegensatz mit S. Croce in Gerusalemme in Rom (Abb. 121) zu vergleichen. Die Seitenflügel sind nebensächlich behandelt und so ist die Möglichkeit für eine Ordnung des Mittelteils gegeben. Im übrigen hatte hier schon Palladio an S. Giorgio Maggiore, am Redentore und anderen Kirchen den Weg gewiesen, indem er über den Seitenteilen Giebelecken anbrachte, die aller-



153. Schio, Cattedrale *

dingsstetsrudimentärwirkenwerden.Ähnlich die Fassade von S. Filippo Neri in Vicenza, von S. Rocco in Venedig 1771 von Maccaruzzi, vom Dom in Castelfranco Veneto, die 1827 begonnen wird. In Rom eine solche Palladiofassade für S. Rocco erst 1834. Eine bescheiden vereinfachte Annäherung an S. Giovanni in Laterano gibt der Dom in Alessandria. Die Fassade von S. Pietro in Parma öffnet eine große Bogennische zwischen gekuppelten Säulenpaaren, in deren Grund das Portal liegt.

Das Lieblingsmotiv für die Vorhalle, die nun nicht mehr im Kirchenkörper gehöhlt wird, sondern als gesonderter, vorgelegter Körper erscheint, wird die Stirnseite des antiken Tempels, gern verbunden mit einer geraden Treppenanlage. Früh schon in Venedig I Tolentini mit der Fassade von Tirali 1709, dann S. Simone Piccolo, die Dome in Schio (Abb. 153) und Valdagno von Miazzi, und als reicheres Beispiel die Gran Madre di Dio in Turin (Abb. 143, 171). Aus späterer Zeit die Tempelfronten an S. Carlo in Mailand und an SS. Annunziata in Genua 1843 von Barabino.

Die Auffassung des gesamten Kirchenkörpers entspricht der Auffassung des Raumes. Wie dieser aus einzelnen Raumblöcken sich zusammensetzt, so baut sich auch der plastische Körper aus einzelnen, scheinbar isolierten Stücken zusammen. Die Vorstellung, daß sich alles aus einem Körper herausentwickelt, die einzelnen Glieder im Körper verwachsen sind, wird aufgegeben. Die Teile sind herangeschoben und ließen sich ohne Schmerz wieder trennen. Zum Quaderblock des Doms in Schio (Abb. 153) fügen sich seitlich kleinere Quaderblöcke, die Vorhalle, scharf getrennte Glockentürme. Ähnlich legen sich auseinander die Baukörper der Gran Madre in Turin, von S. Francesco da Paola in Neapel u. a., — denn da hierin Absicht liegt, darf man nicht „auseinanderfallen" sagen. Die S. 32 dargelegte Schwierigkeit für Fassade und Kuppel tritt erneut auf. Frontispizio e cupola sono incompatibili meint Milizia und wünscht der Klarheit wegen bei Langhausbauten Kuppeln überhaupt fort: si rada la cupola di S. Pietro, e si avrà un Tempio più bello di S. Pietro.

An den Palastfassaden der Spätzeit wird das reiche, flimmernde Relief des Hochbarocks umgewandelt in einfache Flächen umrahmt von klaren, hartgeschnittenen Profilen. Waren diese zuletzt, um Licht- und Schattenbrechungen zu erzielen, als komplizierte Gruppe scharfgeschnittener Profilteile gegeben, so kehrt man jetzt wieder zu einfacheren Profilformen zurück, behält aber die scharfe Schnittigkeit bei, schon um damit genaue Linien zu gewinnen. Der Eindruck wird hart und mager. Scharf trennen sich in diesen Profilen Licht und Schatten, weiche oder flimmernde Übergänge sind vermieden. Dieselbe Vereinfachung machen die weiteren Gliederungsteile durch. Das Kompositkapitell wird gereinigt, das jonische und dorische tauchen an bevorzugter Stelle auf. Der Baluster kommt auf die Bildungen der Renaissance zurück. Selbst wenn Komposition und Gliederbildung in rückläufiger Bewegung Hochrenaissancebauten ähnlich werden, wie am Casino di Livia in Florenz 1775 von Fallani, dem Pal. Portalupi in Verona 1802—04 von Giac. Pinter, dem Pal. Braschi in Rom oder der

Mailand, Pal Rocca Saporiti
(Phot. Ist. d'Arti Grafiche)

reicheren Fassade des Pal. d'Angri in Neapel 1773 von Vanvitelli, wird man schon an den Profilen leicht die Zeit bestimmen können.

Hierzu kommen nun die klaren Scheidungen in der Vertikalen und Horizontalen, über die bereits gesprochen ist. Das Untergeschoß fast durchweg mit Angaben horizontaler Quaderung scheidet sich rasch als Sockel ab. Sehr entschieden verfährt Morelli am Pal. Braschi in Rom, das gequaderte Untergeschoß durch einen über die ganze Hauptfassade durchgezogenen Balkon abschneidend. Mit jener abgesonderten Schichtung in der Vertikalen verbindet sich die Risalitbildung, die die stärkste Trennung in der Horizontalen gibt. Wuchtige Teilung durch Gurtbänder und vorgelegtes Risalit an der Fassade des Pal. Ducale in Genua, der Bau selbst 1591 von Vannone errichtet, nach einem Brand der große Saal und die Fass. 1777 von Cantone. Französischer Einfluß auf diese Fassade ist unverkennbar, vergl. Abb. 333.

154. Vicenza, Pal. Loschi Zilari

Wem die innere Treppenanlage zuzuschreiben ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, Vannone könnte sie durchaus erbaut haben. Als Vorbau durch alle Geschosse das Risalit am Pal. Loschi Zilari in Vicenza (Abb. 154), bei dem man in Bezug auf Zonenbildung bemerke, wie ganz im Sinn des werdenden Barocks (Abb. 26) Festons von Kapitell zu Kapitell vermitteln. Oder das Risalit wird ohne Verkröpfung des Kranzgesimses gleichsam nur als Projektion gegeben, so am Pal. della Cisterna in Turin von Beinasco. Dabei zeigen die Fenster des Risalits gegenüber den anderen Fenstern meist keine Veränderung. Das Risalit erscheint als leicht lösbar vom Baukörper, ihm nur vorgelegt, es soll die Fläche zerlegen, nicht als Quellen der Baumasse gewertet werden. So am Pal. Reale in Mailand 1776—78 von Piermarini, am Pal. Comunale in Foligno 1832. Mittel- und Seitenrisalite, gegliedert mit Kolossalpilastern, zeigt der Corte d'Appello in Turin 1810—20. Ein vorzügliches Beispiel für Flächenbehandlung dieser Zeit gibt der Pal. Belgiojoso in Mailand 1777 von Piermarini, bei 25 Achsen Breite mit Halbsäulenrisalit in der Mitte, Pilasterrisaliten an den Seiten, konsequentester Durchziehung von Horizontalen. Die ganze Fassade ist ein Netzwerk sich schneidender Vertikalen und Horizontalen, die Fläche über dem Erdgeschoss zum Teil ebenfalls mit Rustikastreifen, auf dem Erdgeschoß selbst im Gegensatz dazu langgestreckte Quaderungen angegeben. Damit ist man in vollen Gegensatz zur Fassadenbehandlung des Hochbarocks getreten und nähert sich Bauten der Hochrenaissance wie dem Pal. Canossa in Verona (Abb. 17).

Für öffentliche Bauten benutzt man gern die Risalitbildung in etwas lebhafterer Wirkung, verbunden mit besonderen Aufbauten, in denen auch ein Uhrwerk angebracht werden kann. So der Pal. del Municipio in Alessandria 1775 von Caselli, das untere Geschoß als offene

Bogenhalle gegeben, ferner der Pal. della Prefettura in Piacenza 1781 von Tomba. Der Pal. del Municipio in Verona präsentiert sich schließlich als antiker Tempel.

Kleinere Privathäuser aus dieser Zeit zum Teil reizvoll, doch weit hinter dem zurückstehend, was zu dieser Zeit in Frankreich, mehr noch in Deutschland geschaffen ist. Da sich das Material nicht entfernt übersehen läßt, sehen wir von einigen Angaben aus unseren Notizen ab. Daß man heut irgendwo in Italien systematisch eine Sammlung der Bürgerhaustypen anlegt, wie dies in Deutschland, der Schweiz und in England geschieht, ist uns nicht bekannt geworden. Allerdings bilden sich diese Typen weniger deutlich wie in den nördlichen Ländern heraus.

Der Gesamtkörper soll als klarer Block oder doch als eine Zusammenstellung einzelner klarer Blockwürfel erscheinen. Die Flächen stoßen zu scharfen Kanten zusammen, ebenso verflüchtigt sich nicht mehr der Umriß. Sehr bezeichnend für das Aneinanderfügen klar bestimmter Körper ist die Gartenseite des Pal. Paravicini, jetzt Treves in Mailand, Via Spiga 26. Als schönste Leistung dieser Zeit erscheint der Pal. Rocca-Saporiti in Mailand (Taf. VIII) 1812 von Perego, einem Zeitgenossen von Weinbrenner und Schinkel. Mit größter Durchsichtigkeit sind Masse und Flächen geteilt, durch Einlegung der Halle ist die Geschlossenheit des Blocks gewahrt, gleichzeitig aber ein Tonreichtum gewonnen, der an die noble Farbengebung in den Sälen jener Zeit erinnert. Eine eingehende Analyse dieses Bauwerks, auch nach seiner inneren Disposition, dürfte zur Genüge dartun, daß man hier noch nicht einem Zerfall der architektonischen Vorstellung gegenübersteht, wohl aber einer bewußten, gesetzlichen und doch in sich wieder reichen Vereinfachung der räumlichen und plastischen Vorstellungen des Hochbarocks. Ohne französischen Einfluß wäre übrigens diese Komposition in Italien wie ähnliche in Rußland nicht denkbar.

Die rückläufige eklektische Richtung der Baukunst entwickelt ein kritisches Verhältnis zu den Leistungen der Vergangenheit, gleichzeitig aber muß das Verlangen, zu bestimmten Anschauungen zu kommen und diese als die richtigen sich und anderen beweisen zu können, zu geschlossenen Architekturtheorien führen. Jetzt prägen sich langsam die abfälligen Urteile über den Hochbarock heraus, unter deren Eindruck zum Teil noch unsere Zeit steht.

Noch zu Lebzeiten Berninis nimmt der Antiquar Bellori (Vite 1672) gegen den Barock Stellung. Erkennt er auch die zurückhaltende Barockmalerei eines Maratta (1625—1713) an, so lehnt er doch die gleichzeitige Skulptur und Baukunst ab. Wie für die französische Theorie (S. 220, 229), deren Einflüsse seine abseitige Stellung verständlich machen, sind ihm ewiggültige Vorbilder Renaissance und vor allem Antike. Nach ihm gewinnt im Kunstwerk eine idea (ein Ideal) Form, die sich beim Studium der Natur unter dem Einfluß der Antike in der Vorstellung des Künstlers entwickelt hat. Diese Vorstellung ist also nicht eine dauerndschöpferische, sondern ihr schwebt ein prästabiliertes Endziel vor — das aber ist klassizistische Gesinnung! (Vergl. Berninis Ansicht, Barockskulptur S. 236.) Wohl ändern sich den zeitlichen Anforderungen entsprechend die Raumgruppierungen, die Detailformen aber seien der Antike zu entnehmen. (Für das Verhältnis von Detail und Raumform fehlt ihm das Verständnis.) Solche Anschauung mußte zur Aburteilung Borrominos kommen. Eine ganze Sammlung solcher Aburteilungen bei Gallaccini „Sopra gli Errori degli Architetti", Venedig 1767, fortgeführt von Viscentini 1771. An S. Pietro in Rom werden schwer getadelt: verkröpfte und zerstückte Gesimse; gebündelte und sich gegenseitig durchdringende Pilaster; die Bogenabschnitte in der Achse der Seitenschiffe — archi non perfetti —; die Ungleichheit der Interkolumnien. Zudem seien die Stuckarbeiten Windbeuteleien, die durchaus nicht dem wahren, edlen und schönen Ornament „secondo il vero antico ed il parere de' piu saggj Architetti" entsprächen. Alles in allem: una fabbrica disordinata. S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) ist eine „scomposta architettura". Von der S. Ivo-Kuppel (Abb. 120) heißt es: una biasimevole bizzaria per la deformità della figura; cosa disdicevolissima, ripugnante alla ragione di buona architettura. Arbeiten gar von Pozzo werden beurteilt als chimere, sciocchezze, irregolarità.

Milizia, stark beeinflußt durch französische Theoretiker, kann doch, selbst mit vereinzelter Gegnerschaft in Italien, als bezeichnend für den Stand der Architekturtheorie des werdenden italienischen Klassi-

zismus angesehen werden. Obgleich die Vorstudien des Verfassers für diese Arbeit ihren Ausgang von den Theoretikern genommen haben, kann die Entwicklung der Theorie im Rahmen dieses Werkes kaum angedeutet werden. Wir heben aus der Architettura Civile des Milizia, Bassano 1785, daher nur die Stellen heraus, die unsere Darstellungsform im besonderen stützen.

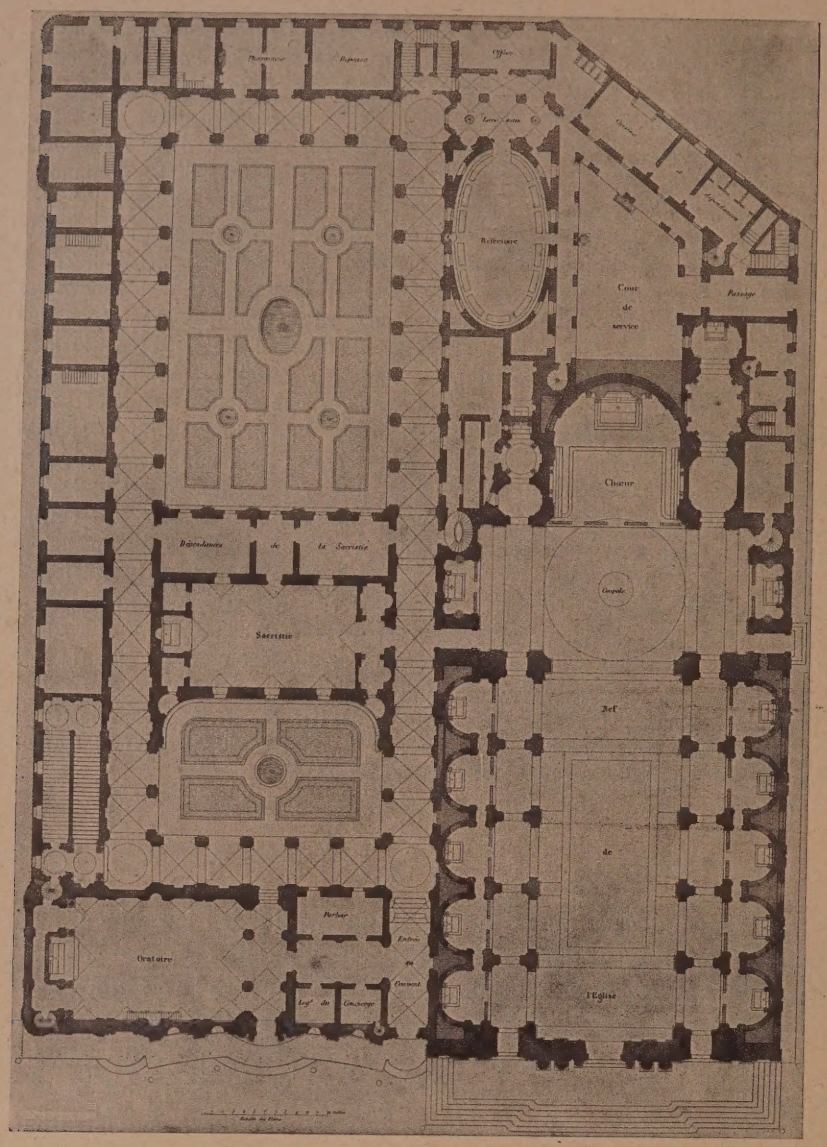
Ausschlaggebend für den Eindruck eines jeden Bauwerkes sind die Proportionen, d. h. die Bemessungen aller Teile für sich und zueinander. Entgegen den französischen absoluten Maßbestimmungen ergeben sie sich für Milizia aus dem wechselnden optischen Eindruck, sie können nicht errechnet, sondern nur ersehen werden. Besonders gegenüber Briseux und Laugier wird an dieser — durchaus barocken — Subjektivität festgehalten. Tra le relazioni reali e le apparenti non vi è connessione alcuna. In diesen optischen Maßstabverhältnissen habe auch die Gotik manches Vortreffliche geleistet, besonders in dem Innern der Kirchen. Es käme nur darauf an „ricavar l'oro dal fango Gotico". Einzig das Auge bestimmt, was ihm schön erscheint: Milizia vertritt also, ohne dies unumwunden einzugestehen, einen subjektiven Eklektizismus. Der subjektive klassizistische Leitsatz, den der Klassizist Milizia allerdings als absoluten annimmt, lautet: Un edificio sarà ben proporzionato, se l'occhio ne comprendera senza pena tutte le parti, se le impressioni su quest'organo non saranno diffuse. Einfachheit dieser Bemessungen ergibt die euritmia; und zwar habe diese unbedingt zu bestehen für alles, was mit einemmal sichtbar ist, während das Folgende wieder für sich bestehen könne. Das bereitet für die einzelnen Gruppenteile eines Baues ihre Verselbständigung und Vollendung in sich vor: piace vedere una cosa compita e senza alcuna parte imperfetta. Der Satz gilt ebenso für plastische Körperbildung und die Dekoration, wie für Raumkörper, für die uguaglianza di dimensioni gewünscht wird, wenn auch an andrer Stelle in barocker Tradition von den forme curve, rette, miste gehandelt und vor der gelata identità gewarnt wird.

Jedes Bauwerk ist ein Gemeinsames aus Raum und Plastik, doch beginnt schon Milizia fast unbewußt die verhängnisvolle Zweiteilung zwischen beiden einzuführen, wenn er sondert nach der pianta und der facciata. Daß diese Sonderung von ihm ebenso, wie wir es tun mußten, nur zur Gliederung seines Stoffes gewählt ist, spricht er aber mit allem Nachdruck aus: tutte le parti debbono insieme concorrere alla formazione di un tutto semplice ed uno. Vergl. damit die Forderung Scamozzis S. 69. Wir haben von der Auffassung und der einheitlichen Vorstellung des Gesamtkörpers gesprochen.

V. Klöster, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten.

Neben den auf Repräsentation berechneten Konvikten der Jesuiten, die den jeweiligen Typ des Palastbaus entwickeln und deshalb in den vorhergehenden Kapiteln besprochen sind, findet sich auch für Jesuiten und Bruderschaften die einfachere Klosteranlage um einen oder verschiedene Höfe gruppiert. Die Haltung wird, verschieden von der der Renaissance, ernst und streng, die Säulenhöfe weichen den Pfeilerhöfen, wie an der Casa professa neben Gesù in Rom (Abb. 4) 1623 von Girol. Rainaldi, oder wandeln sich zu geschlossenen Korridoren um, wie am Olivetanerkloster in Perugia, jetzt Universität, von Murena. Einen überaus geistvollen Grundriß gibt Boromino für Oratorio und Convento di S. Filippo Neri in Rom (Abb. 155) neben S. M. in Vallicella.

Hierbei war auf die schon bestehende Sakristei Rücksicht zu nehmen. Der Eingang zum Oratorium bestimmt die Hauptachse, der Nebeneingang führt direkt in eine der langen Hofhallen. In der Hauptachse liegt hinter dem Oratorium ein kleiner Hof mit Brunnenbecken. Die auch dem Oratorium dienende Sakristei schließt ihn auf der andren Seite ab, dort sich nischenartig rundend. In der zur Hauptachse senkrecht liegenden Achse dieser Sakristei befindet sich nach Durchschreitung der Hofhalle der Zugang zur Kirche. Neben der Aufgabe, die Hauptachse stärker zu betonen, hat die nischenartige Ausrundung der einen Seite der Sakristei einen weiteren Zweck: da die Sakristei auf der andern Seite Nebenräume besitzt, ihr Körper also nach einer Seite hängt, muß Boromino auf irgendeine Weise auch auf der andern Seite ein geschlossenes Mauerstück erscheinen lassen, um die Sakristeitür annähernd in die Mitte der Fläche zu bekommen. Daß auch jetzt noch die Joche unterschiedlich in ihren Abmessungen sind, merkt das Auge nicht. In der Hauptsache folgt dann weiter der große Hof als gestrecktes Rechteck, auf der einen Schmalseite von den Nebenräumen der Sakristei, sonst von Pfeilerhallen gefaßt. Am Ende der langen, beiden Höfen gemeinsamen Hofhalle liegt eine Treppe, die zum Vorraum des Refektoriums führt und die dem



155. Rom, S. Maria in Vallicella, Oratorium und Kloster S. Filippo Neri

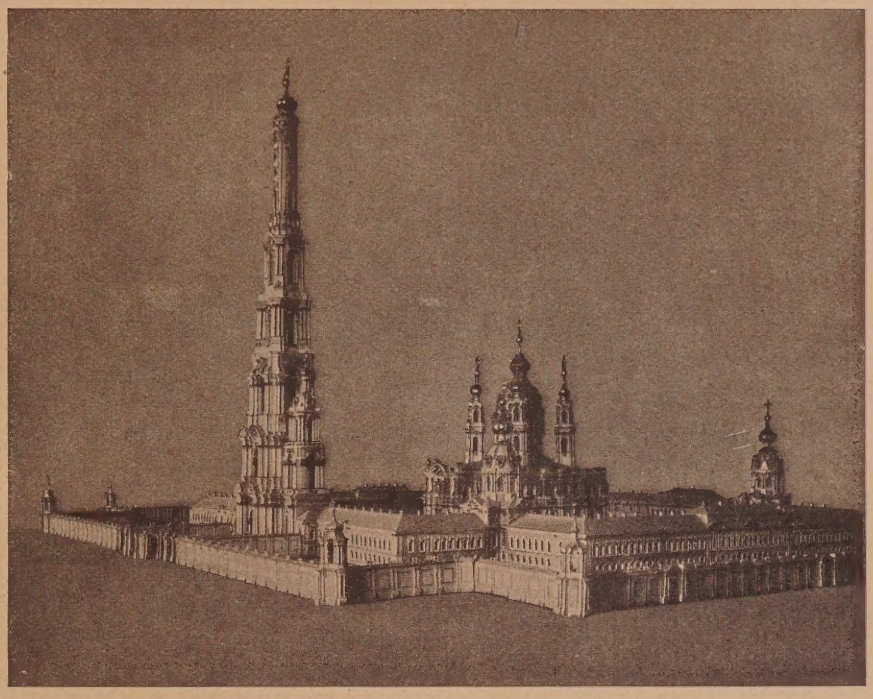
Um den Zentralbau der Kirche mit hoher Kuppel und vier Glockentürmen gruppieren sich die Wohnbauten, einen Hof in Form eines griechischen Kreuzes umschließend. Die einspringenden Ecken sind durch Kuppelbauten betont, die Seitenmitten durch besondere Baukörper. Ein riesiger Turmbau mit flankierenden Türmchen als günstigen optischen Maßstäben dient zugleich als Eingangstor, kam aber nicht zur Ausführung. Eine Mauer umschließt die gesamte Bauanlage, die ein Wunderwerk an rhythmischen Massenverteilungen, Gliederungen und Maßstabverhältnissen ist. Der Eindruck gesteigert durch die Farbentönung des Putzes in weiß und blau mit reicher Versilberung. Man möchte von klassizistischen Neigungen angesichts der Kreuzform sprechen, doch hat eher die in byzantinischer Tradition festgehaltene Grundrißform der Kirche die Formierung der gesamten Anlage bestimmt, sie ist deduktiv, nicht induktiv entstanden.

Einige der für Venedig bezeichnenden Bruderschaftsgebäude, der scuole, entstehen noch in dieser Zeit, in ihren Fassaden ein Gemisch von Palast- und Kirchenbau gebend. Von A. Vittoria die Scuola di S. Girolamo, jetzt Ateneo Veneto, recht deutlich den für Venedig

Erbauer Boromino selbst eine überaus gelungene Leistung erscheint: dura fatica a creder benchè lo vedo ocularmente che si siano potute aver tante cose. Aus dem Vorraum mit Wölbungen auf zwei eingestellten Pfeilern, der gleichzeitig als Raum zum Händewaschen vor dem Mahl dient, gelangt man in das große ovale Refektorium. An seiner einen Langseite führt ein Ausgang zum Wirtschaftshof mit den Küchen, der hinter dem Chor der Kirche gelegen ist und selbst wieder einen direkten Zugang zur Straße besitzt. Boromino hat mit diesem Kloster ein Meisterwerk der räumlichen Disposition geschaffen, mit dem sich in Italien nichts Ähnliches zu messen vermöchte. Er zeigt sich hier als Architekt ersten Ranges.

Für die riesenmäßige Ausdehnung russischer Kloseranlagen findet Rastrelli eine klare Formung im Smolnikloster bei Petrograd (Abbildung 156), Entwurf 1744, 1748—57 im Rohbau voll., innerer Ausbau zum Teil erst seit 1830 von Stassoff. Wir geben die Abbildung nach unserer Aufnahme des alten Modells in der Akademie der Künste in Petrograd.

bezeichnenden Umschlag plastisch empfundener Bauformen zu dekorativen Elementen der Fläche zeigend. Ähnlich Scuola di S. Teodoro 1661 und Scuola dei Carmini.



156 Petrograd, Smolni-Kloster (Modell)*

Krankenhäuser und Armenhäuser zeichnen sich mehr durch Größe als räumliche und plastische Durchbildung aus. Schon einer der ersten Barockbauten, das Ospedale della Pietà in Messina 1605 übertrifft alles Frühere, ebenso schafft erst die Erweiterung des Ospedale Maggiore in Mailand seit 1625 von Ricchini, voll. von Pessina und Crivelli, aus dem gotisierenden Bau Filaretes, den bereits Bramante erweitert hatte, mit dem mächtigen Hof den heutigen Riesenbau. Für die Außengliederung sei als kleineres Beispiel zunächst das Ospedale di S. Giovanni in Rom mit 13 Achsen genannt. Für die Art, wie ohne jede Risalitbildung, nur mit Fenstern und Portalen, ein wirksamer Flächenrhythmus herausgebracht werden kann, sind das Ospedale Civile in Modena 1753 mit 23 Achsen und der Riesenbau des Ospizio Apostolico in Rom zu nennen. Mit reicher palastartiger Fassade und besonders ausgezeichnetem Mittelrisalit dagegen das Ospedale Civile in Alessandria 1782 von Caselli. Mit mächtigem Mittelbau, niedrigeren Flügeln und wieder höheren Eckbauten scheint das hochgelegene Albergo dei Poveri in Genua 1655 mit 31 Achsen von Grigo unter Mitarbeit von Corradi eher einem Triumphalbau ähnlich, und Fuga endlich löst 1750 am Albergo dei Poveri oder Reclusorio in Neapel die Aufgabe, einen Putzbau mit massivem Sockelgeschoß von 61 Achsen nur durch gruppenweise Pilasterbildung an den Flügeln und nach der Mitte zu, dann durch ganz leichtes Vorsetzen eines Mittelrisalits und eine große Freitreppe völlig durchzugliedern, ohne wie in Genua die Gesamtkontur zu lockern. Kastellartig im Hafen liegend erscheint das Lazarett in Ancona 1773 von Vanvitelli als fünfeckiger Bau, in der Mitte des Innenhofes eine kleine Zentralkapelle.

Auch die verschiedenen Leihhäuser, die monti di pietà, die jetzt entstehen oder wie in Rom wenigstens in einem älteren Bau eingerichtet werden, erhalten gern ein monumentales Gepräge. Durch die Grundrißbildung, zwei große Treppen zu beiden Seiten der Eingangshalle, um die Zirkulation durch die oben gelegenen Leihräume zu erleichtern, einen großen Rechteckhof, gegen den sich die Eingangshalle in voller Breite öffnet, mit einer kleinen Kirche auf der gegenüberliegenden Seite zeichnet sich das Leihhaus in Neapel aus, 1605 von dem Römer Cavagni erbaut.

157. Padua, Caffè Pedrocchi

Gegen Ausgang des von uns behandelten Abschnitts italienischer Baukunst tauchen nun auch Gebäude in monumentaleren Formen auf, mit denen sich die spätere Zeit eingehend beschäftigen soll: Museum und Kaffeehaus. Der Sammelraum für Kunstwerke war in frühester Zeit die Kirche gewesen, mit dem zunehmenden Sammeleifer der Privatleute seit der Renaissance hatte man von den Zimmern im besonderen die guardaroba, dann die galleria zur Aufnahme von Kunstwerken bestimmt. Pozzo bezeichnet in seiner Prospettiva eine solche Galerie geradezu als musaeum. Für größere Sammlungen, die nun nach und nach einer gewählten Öffentlichkeit zugänglich werden, adaptiert man Teile oder ganze ältere Palastbauten, oder richtet gar eine Villa mit der ausschließlichen Bestimmung für Sammlungen ein. So in Rom das Museo Capitolino und die Villa Albani (Abb. 24, 185).

Aus Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" 1764 lassen sich verschiedene Angaben über italienische Sammlungen herauslesen. 1757 richtet Franz III. in Modena das Albergo delle Arti ein. Die erste museumstechnisch hochbedeutsame Anlage ist der Bau des Museo Clementino-Pio in Rom für die päpstliche Antikensammlung von Michelangelo Simonetti unter Clemens XIV. (1769—74) begonnen. Die Eingangstreppe wurde bereits besprochen (vergl. S. 135). Die Sala a Croce greca, Sala rotonda und Sala delle Muse zeigen völlige Trennung in einzelne Räume, jeder seine Schönheit geschlossen in sich entwickelnd und, wie Burckhardt sagt, „für immer klassisch, die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigernd". Zugegeben, daß eine solche Steigerung der Stimmung stattfindet, so sind doch damit noch nicht jene rhythmischen Raumsteigerungen des Barocks gewonnen. Vollendet dieser erste Teil mit den folgenden Sälen unter Pius VI. Unter Pius VII. kommt, verbunden durch den Gang des Museo Chiaramonti, der Braccio Nuovo 1821 von Raffaello Sterni hinzu.

158. Mailand, Porta Nuova

Das erste große Kaffeehaus

in Italien ist das Caffè Pedrocchi in Padua (Abb. 157) 1831 von Japelli. Die freie, helle Raumanordnung, der Hauptsaal mit einer durch zwei Säulen getrennten, das Büfett enthaltenden Apsis gegenüber dem Eingang, besonders die Lösung des plastischen Körpers in einzelne Blöcke machen den Bau zu einem wichtigen Beispiel des italienischen Klassizismus.

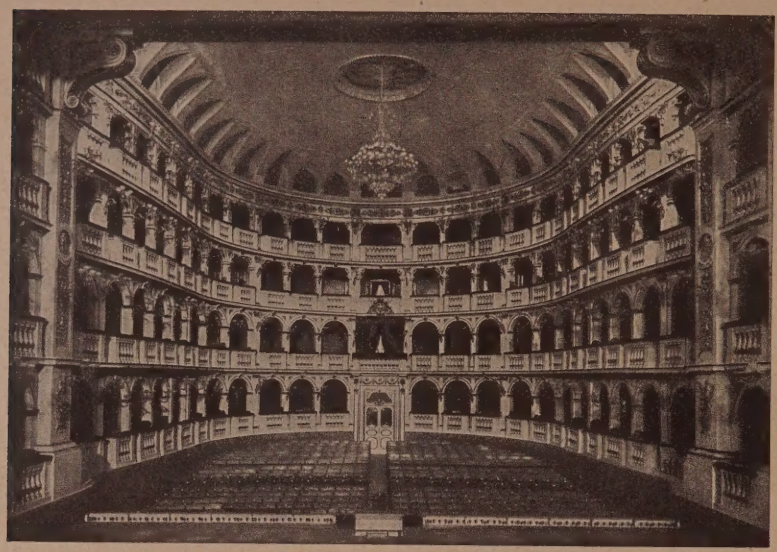
Überdeckte Märkte und Markthallen sind in Italien schon zur Zeit gotischer Baukunst üblich. Die größte Anlage der Renaissance wäre das Handelsquartier am Rialto in Venedig geworden, wenn der Entwurf des Fra Giocondo zur Ausführung gekommen wäre. Vasari errichtet 1573—81 in Arezzo die Loggia dei Laici, den gestreckten Marktplatz auf der höher gelegenen Langseite begrenzend. 1605 baut Buontalenti gegenüber dem Kopf der Arnobrücke in Pisa die Loggia de' Banchi. Eine klassizistische Markthalle von 1837 von N. Bettoli, sich in langer Kolonnade gegen die Piazza della Ghiaia öffnend, besitzt Parma. Der Typ der modernen, als geschlossener Baublock nur im Erdgeschoß mit rundumlaufenden Arkaden geöffneten Zentralmarkthalle taucht zuerst in Novara als Pal. del Mercato 1817—39 auf.

Von Lagerhäusern verdienen die der Dogana in Venedig (Abb. 169), weiter die Immacolatella Vecchia in Neapel genannt zu werden.

Kirchhofsbauten verschiedentlich aus dem Beginn des 19. Jhhs. Als bezeichnend und auch in seiner klassizistischen Raumwirkung bemerkenswert kann der Campo Santo in Bologna gelten. Die Beschreibung eines idealen, vor der Stadt gelegenen Friedhofs bei Milizia (Arch. Civ. 1785, II, 290).

Für den humanistischen Theaterbau hatte Palladio im Teatro Olympico in Vicenza 1580—84, vollendet von seinem Sohn Scillo, den Versuch gemacht, das antike Theater mit Stufenhalboval für die Zuschauersitze und flacher Scena zu übernehmen. Ähnlicher Entwurf schon bei Serlio 1540. Scamozzi hat in Anlehnung daran ein ähnliches Theater in Sabionetta erbaut. Bereits im Teatro Farnese, im gleichnamigen Palazzo in Parma 1618—19 von Aleotti erbaut, 1911 restauriert, beginnt diese Form gestreckte Proportionen anzunehmen, die Tiefenachse wird stärker betont. Die Rückwand des Zuschauerraums wird mit zwei Geschossen von Arkaden im Palladiomotiv gegliedert, hinter denen einige Zuschauer noch Platz finden können. Für die Hinterbühne ist der Übergang von festen perspektivischen Ansichten, zuerst 1510 von Peruzzi eingeführt, zu veränderlichen Kulissen bemerkenswert, wenn auch hier kaum zum erstenmal verwendet.

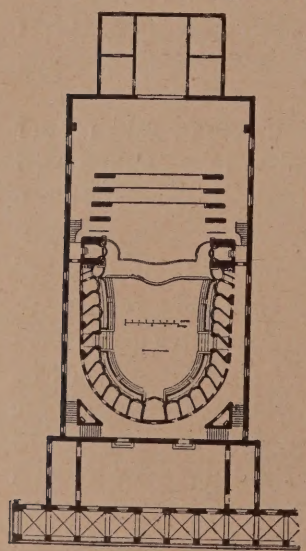
Das Aufkommen der öffentlichen Oper mit höchstem Prachtdekor unter dem Protektorat der Fürsten bringt eine entscheidende Wendung: die einst nur dekorativ genutzte Hinterbühne wird eigentlicher Bühnenraum von großer Tiefe, der Zuschauerraum vergrößert sich, Rangunterschiede sind zu berücksichtigen. Die Arkaden, einst nur als Wandgliederung auftretend, werden zu Logen (palchi) ausgebaut. In den Entwürfen von Motta: „Trattato sopra la struttura de Teatri e Scene" Guastalla 1676, läßt sich verfolgen, wie die Logenreihe sich in die Stufensitze einschiebt, um schließlich den Raum umgebend dreimal übereinander zu erscheinen. Der Einfluß des alten Turniertheaters mit Arkadenreihen übereinander für die Zuschauer kann vielleicht als Anregung gelten. Das Parterre entwertet sich. Das erste Logentheater ist das bald nach seiner Errichtung niedergebrannte Teatro S. Cassiano in Venedig 1637. Das erste große Logentheater in Rom baut mit dem Teatro Tordinone 1675 Carlo Fontana, von späteren dort sei einzig das Teatro Argentina 1732 von Teodoli genannt. In Neapel das Teatro S. Carlo 1737 von Carasale und Amitrano, 1777 umgebaut von Fuga, 1816 nach einem Brand erneut. Der im Teatro Farnese rechteckige, der Bühne gegenüber im Halbkreis geschlossene Zuschauerraum, wie ihn auch Motta gibt, hat sich tief elliptisch oder eiförmig ausgerundet. Ähnlich das Teatro della Fortuna in Fano 1665 von Torelli.



159. Bologna, Teatro Comunale (Phot. Castelli)

Die Bühnenöffnung schließt sich, die Ellipse schneidend, ohne Unterbrechung an mit dem Proszenium, dessen Logen schon über der Rampe liegen. Dieses Proszenium, die alte Scena des humanistischen Theaters und darum auch jetzt noch besonders durchgebildet, ist die Stelle, wo in barocker Weise Zuschauerraum und Bühne einander durchdringen. Über dem Eingang im Grunde der Logen gegenüber der Bühne meist eine besondere Prachtloge mit Balkon eingebaut. Die Decke ist flach oder leicht durch eine Kehle gehoben.

Die großen Förderer sind hier die Galli Bibbiena, Ferdinando, seine Söhne Giuseppe und Antonio, der Sohn des Giuseppe Carlo, dann der Bruder Ferdinandos Francesco und dessen Sohn Carlo Giovanni, die bis in den Ausgang des 18. Jhhs. hinein arbeiten und denen sich eine unübersehbare Schar von Schülern und Hilfsarbeitern anschließt. Sie insbesondere machen die italienische Kulissenbühne in ganz Europa heimisch. Von Francesco das Teatro Filarmonico in Verona 1717—20 errichtet, zusammen mit Maffei. Die Ovalform schwenkt hier vor der Bühne in kurzem Bogen auseinander, dieser glockenförmige Grundriß macht die Raumwirkung flüssiger. Als Überleitung zum schmäleren Proszenium kurze, gegenläufige Bogenstücke eingeschoben, die Türen und darüber Nischen enthalten, doch gerät hier Bibbiena offensichtlich in Schwierigkeiten. Die Logenreihen steigen, wie schon stets das Parterre, gegen den Hintergrund des Zuschauerraums hoch, um eine bessere Einsicht in die Bühnenöffnung zu erzielen. In dem mächtigen Teatro Comunale in Bologna (Abb. 159, 160) 1756—63 gibt Antonio einen leicht glockenförmigen Grundriß. Der Anschluß an das Proszenium geschieht durch eine tote Logenachse. Bei bescheidenen Verhältnissen sehr hübsche Lösung des glockenförmigen Grundrisses im Theater in Macerata von Morelli. Jede Loge bekommt hier einen leicht vorspringenden Balkon, der vierte Rang, die galleria, ist in die Stichkappen der Decke eingelassen. Bemerkenswert das wenig bekannte Teatro Grande in Padua (Abb. 164) 1748—51 von Cugini: über drei Logenrängen steigt frei amphitheatralisch in mehreren Reihen die Galerie auf, alles überspannt von einer leuchtend heiteren Wölbung mit hypäthraler Beleuchtung. Die einfachere Form des Ovals wählen wieder das Teatro Regio in Turin 1738 von Alfieri, 1903 umgebaut, und bei ganz kleinen Abmessungen, die drei palchi von Halbsäulen zusammengefaßt, das Theater im Schloß von Caserta von Vanvitelli. Auch das Teatro della Scala in Mailand 1776—78 von



160. Bologna, Teatro Comunale. 1:1100

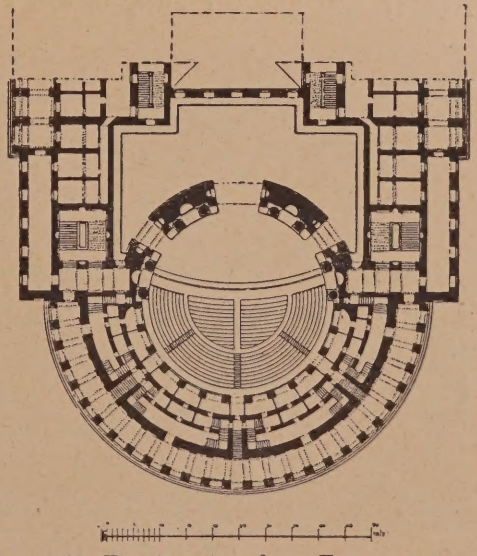
Piermarini in mächtigen Abmessungen mit sechs Rängen behält diese Form bei, ebenso das Teatro Fenice in Venedig 1791—92 von Selva auf schwierigem Grundstück, für das auch Morelli eine interessante Lösung 1790 ausgearbeitet hatte. Das erste galt lange Zeit als das Mustertheater Europas. Dagegen das kleine Hoftheater des Pal. Reale in Neapel von Fuga bereits unter französischem Einfluß wieder als rechteckiger Saal mit rings-

161. Theaterentwurf von Moretti *

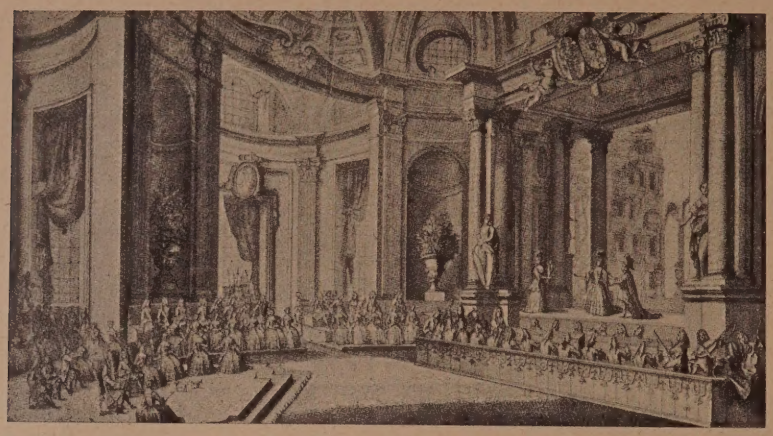
umlaufendem Balkon gegeben. Als Theater mit Empiredekoration mag das in Ferrara von Foschini und Morelli genannt sein.

Man wird fragen, ob nicht das Streben nach reicherer räumlicher Komposition, wie sie der Hochbarock sich wünscht, auch im Theaterbau seinen Niederschlag gefunden hat, trotz der durch den Zweck streng vorgeschriebenen Raumform. Die Glockenform der Bibbiena macht entschieden die Raumwirkung lebhafter, von einem Zusammenfluß verschiedener Räume könnte aber nur bei dem im Stich erhaltenen Palasttheater in Turin (Abb. 163) von Juvara die Rede sein. Hier schließen sich an den halbkreisförmigen Zuschauerraum, der gänzlich ohne Logen ist, radial drei Räume auf Überhalbkreisgrundriß an, die heller beleuchtet sind als der Hauptraum und zur Aufnahme des Gefolges dienen. Das Proszenium zeigt eine Gruppe von Frei- und Halbsäulen, wiederum ohne Logenbildung.

Entschieden macht sich die Raumauffassung des werdenden Klassizismus geltend. Man möchte bereits in der hypäthralen Beleuchtung und der amphitheatralischen Galerie des Teatro Grande in Padua (Abb. 164) seinen Einfluß erkennen, denn der Einwurf, die Tagesbeleuchtung bleibe des abendlichen Spiels wegen ohne Wirkung, ist nicht stichhaltig, da nicht ausschließlich bei Dunkelheit gespielt wurde. So wurde z. B. das Teatro Aliberti in Rom (Taf. III, 396) noch Mitte des 19. Jahrhunderts umgebaut, um auch bei Tageslicht darin spielen zu können. Über die rückläufigen Formen, die wieder das Oval und das Rechteck aufnehmen, ist schon gesprochen. Entschieden tritt die klassizistische Gesinnung in dem von Arnaldi in Vicenza 1762 veröffentlichten Theaterentwurf hervor, wo im genauen Halbrund — bei Palladio ein quergelegtes Halboval — amphitheatralisch zehn Stufenreihen empor-



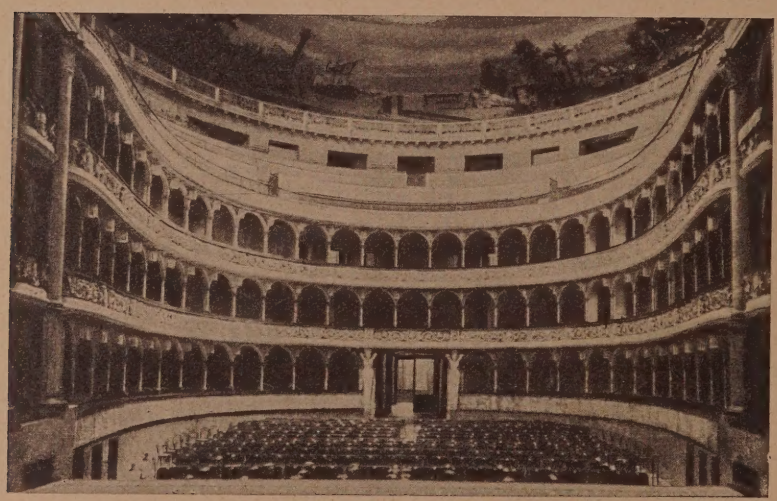
162. Theaterentwurf von Ferrarese



163. Turin, Teatro im Pal. Reale

steigen, hinter denen die Logen liegen. Die klassische Lösung gibt der Bergamaske Quarenghi im Ermitagetheater in Petrograd. Hier ist der halbkreisförmig ansteigende Stufenring der Zuschauerplätze in einen Rechteckraum eingelegt, die Bühnenöffnung sehr glücklich gegen den Zuschauerraum abgestimmt. Über seinen Theaterentwurf für Bassano vermögen wir nichts anzugeben. Charakteristisch der Entwurf Vincenzo Ferrareses (Abb. 162) in Milizias Schrift „Del Teatro" 1771. Zuschauerraum und Bühne teilen sich annähernd gleichmäßig in einen Raum über Kreisgrundriß, der Raumteil für die Zuschauer wird von Logen umsäumt, der Bühnenteil läßt Ausblicke auf eine Hinterbühne frei. Das Streben, statt der Raumgruppe von Zuschauerraum und Bühne einen in sich abgeschlossenen Raum zu erhalten, läßt auch Morelli im Teatro Comunale in Imola beide über Ovalgrundriß unter eine leichte Wölbung bringen, doch muß auch er der wechselnden Dekorationen wegen die Bühne in drei Bogen so breit wie möglich gegen eine Hinterbühne öffnen. Seine Veröffentlichung über dies Theater ist auch sonst bemerkenswert, da sie eine größere Zahl älterer Theatergrundrisse enthält. Den Zuschauerraum über Kreisgrundriß mit Kassettenkuppel, Säulenstellung und attikaartiger Galerie ringsum gibt der Römer Moretti 1771 in einem Entwurf, den das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt (Hdz. 2913, Abb. 161). Auf die letzten Endes doch unmögliche Raumvereinheitlichung ist verzichtet, sehr deutlich kennzeichnet sich dagegen die Phase der isolierenden Raumablösung.

Auffällig ist das fast stete Fehlen eines bedeutenderen Wandelraums, des ridotto. Es erklärt sich aus der Sitte, in den Privatlogen Besucher zu empfangen. Sogar das Teatro della Scala in Mailand verzichtet auf einen solchen, sieht aber für jede Loge ein besonderes Zimmerchen vor. Ein bemerkenswerter Wandelraum dagegen im Theater in Padua. Höchst prächtig durch drei Geschosse hindurchgeführt der im Teatro Grande in Brescia von Marchetti, das Theater selbst von Cugini.



164. Padua, Teatro Grande

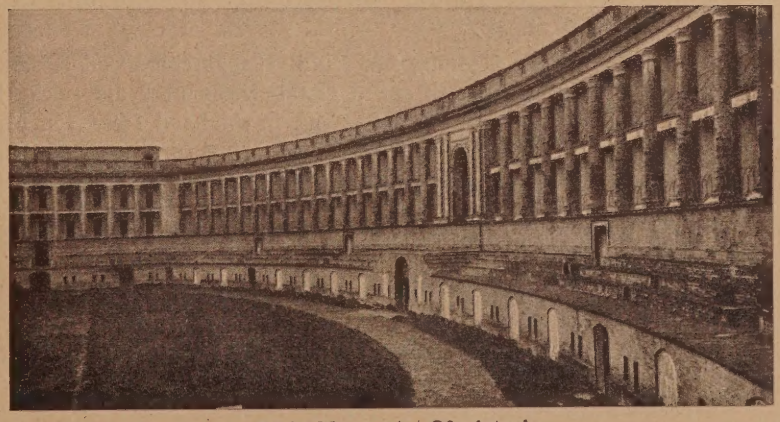
In den szenischen Dekorationen fällt das völlige Vorherrschen des architektonischen Raumbildes in denkbar reichsten Durchdringungen

und Vermischungen allen anderen Dekorationen gegenüber auf. Für die Erziehung des architektonischen Vorstellungsvermögens lohnt sich die Mühe reichlich, aus solchen Ansichten den Grundriß herauszuzeichnen. Da die Zahl der Dekoratoren und Skenographen unendlich ist, begnügen wir uns mit dem früheren Hinweis (vergl. S. 105). Den Genannten mag noch Pietro Righini angeschlossen werden.

165. Neapel, Teatro S. Carlo (Phot Sommer)

Für die Fassade des Theaters ist ein Vorbau als Witterungsschutz beim Eintritt Bedingung. Einfach ein solcher beim Teatro Comunale in Imola; mit gekuppelten Säulen, aber unvollständig der am Teatro Filarmonico in Verona von Cristofali und ebendort der klassizistische des Teatro Nuovo. Bescheiden im Vergleich zur Größe des Theaters der Vorbau am Teatro della Scala in Mailand. Der Klassizismus liebt es, die Halle in den Baukörper hineinzulegen aus ästhetischen Gründen, die bereits Seite 142 angedeutet sind: so am Teatro Fenice in Venedig, an der nach dem Brand entstandenen Fassade des Teatro S. Carlo in Neapel (Abb. 165), wo diese Halle als mächtige Durchfahrt genutzt wird und eine Säulenhalle im oberen Geschoß sehr glücklich das untere Arkadenmotiv variiert, — vielleicht die beste Theaterfassade der neueren italienischen Baukunst. Sehr viel einfacher aber doch monumental der untere Hallengang mit Säulen des Teatro Regio in Parma 1821—29 von Bettoli und des Teatro delle Muse in Ancona 1827 von Ghinelli. Die Form der antiken Tempelfront ohne Giebel wählt Barabino für das Teatro Carlo Felice in Genua 1826—27, und völlig als Tempelfassade gibt sich das Teatro in Como.

Endlich ist noch aus später Zeit der ganz nach antiken Vorbildern konzipierten Arenen zu gedenken. Den Vorschlag zu einer solchen Anlage scheint zuerst Diodati dem König beider Sizilien gegen 1780 gemacht zu haben. Eine Arena von allergrößten Abmessungen baut Canonica in Mailand: Oval mit Stufenringen und einigen Aufbauten am Rand, zwischen denen Bäume angepflanzt sind, so



166. Macerata, Sferisterio

einen durchgehenden oberen Abschluß dieser mächtigen Schale schaffend. Stufenreihen und zwei diese umschließende Loggiengeschosse hinter Kolossalsäulen gibt das Sferisterio bei Macerata (Abb. 166). Seine in sich geschlossene Raumwirkung steht hinter einer gleichgroßen antiken Anlage kaum zurück. Als Arenaanlage in einem Park sei die der Villa Borghese in Rom genannt.

VI. Stadtbaukunst.

Es bleibt in einer Geschichte der Barockarchitektur noch die Aufgabe, systematisch das Gesamtgefüge der einzelnen Bauten zu betrachten, und damit die Erscheinung der Stadt selbst, ihre räumlichen und plastischen Bildungen als Ergebnisse architektonischer Vorstellung und Formsinnes aufzufassen. Das Material, das dem Verfasser hierfür nach längeren Studien vorliegt, ist allerdings ein so gewaltiges, daß nur das Hauptsächliche vermerkt werden kann.

Bei den meisten bedeutenderen Barockbauten wird die günstige Einfügung in das Stadtbild bemerkt werden, zumindest werden einzelne Bauteile auf eine Straßenachse hin durchgeformt. Dom. Fontana legt vor den Eingang der Cancelleria in Rom nachträglich ein kräftiges Portal, da der Barock für die hier gegenlaufende Straße eine Resonanz in der Baumasse verlangt. Ebenso die Via Merulana in Rom durch die Benediktionsloggia an S. Giovanni in Laterano von Dom. Fontana 1586 mit je fünf dunklen, fernhin wirkenden Arkadenbogen in zwei Geschossen aufgenommen. S. Giovanni in Macerata stellt sich genau auf den Corso ein. Für den gegen die Via Quattro Fontane gerichteten Chor von S. M. Maggiore in Rom entwirft Bernini um 1670 eine prächtige Schaufront, die Apsis selbst mit einer schattenden und fernhinwirkenden Säulenhalle umziehend. Der ausgeführte Entwurf von Carlo Rainaldi ist wesentlich einfacher (Abb. 167). In Pistoja weitet sich die ansteigende Via Montanara gegen die Biblioteca Fabbroniana, Umbau 1765, die sich als Ecke eines großen Blocks in das Straßenprofil einschiebt und unterstützt durch ihre treffliche dunkle Rahmen- und Pilastergliederung auf hellem Grund die Straße beherrscht. In Arezzo wendet sich die Intendanza di Finanze, ein Bau um 1800, dem steilen Aufgang zu, der den ersten Abschnitt der Straße bildet, und gewinnt, da das ganze Gelände nach jener Seite stark abfällt, eine prächtige Aussicht fernhin über die bergige Landschaft.

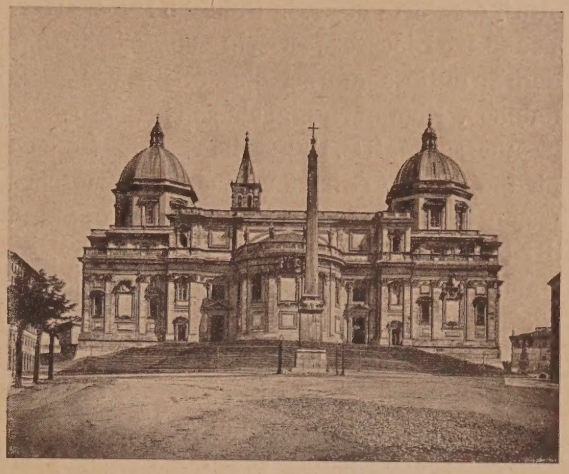
Mit solcher Anordnung wird Monumentalbau und Straßenraum in Beziehung zueinander gebracht.

Von besonderer Bedeutung für den Straßenabschluß sind Torbauten. Mit der Umwallung hatten sie seit altersher ihr Gesicht nach außen gewandt. So noch die reiche Porta S. Pietro der 1544—1645 angelegten Wälle von Lucca, Porta Romana in Mailand 1598 von M. Bassi, Porta Pila in Genua 1633, Porta Galliera in Bologna 1661 von Provaglia. Michelangelo hat bereits die Innenseite der Porta Pia in Rom gegen die Via 20 Settembre reich durchgebildet und ebenso erhält dort die Porta del Popolo 1656 von Bernini eine reiche innere Schauseite. Auch die Straßenüberführung des Bogenganges zum Santuario bei Bologna im Arco del Meloncello von Franc. Bibbiena gibt zwei Schauseiten, nach der einen zu einen geschwungenen Vorhof bildend. Die Porta Pia in Ancona von Vanvitelli oder Marchionni (?) will allerdings in erster Linie prächtiges Dekorationsstück sein, gibt aber wieder als die reichere die nach dem Hafen gerichtete Seite, eben für diesen architektonisches Schaustück. Reichere plastische Entwicklung gegen die Stadt mit seitlichen Torwachthäusern schon an der genannten Porta Galliera und besonders schön an der Porta Nuova in Mailand (Abb. 158) um 1800 von Zanoja.

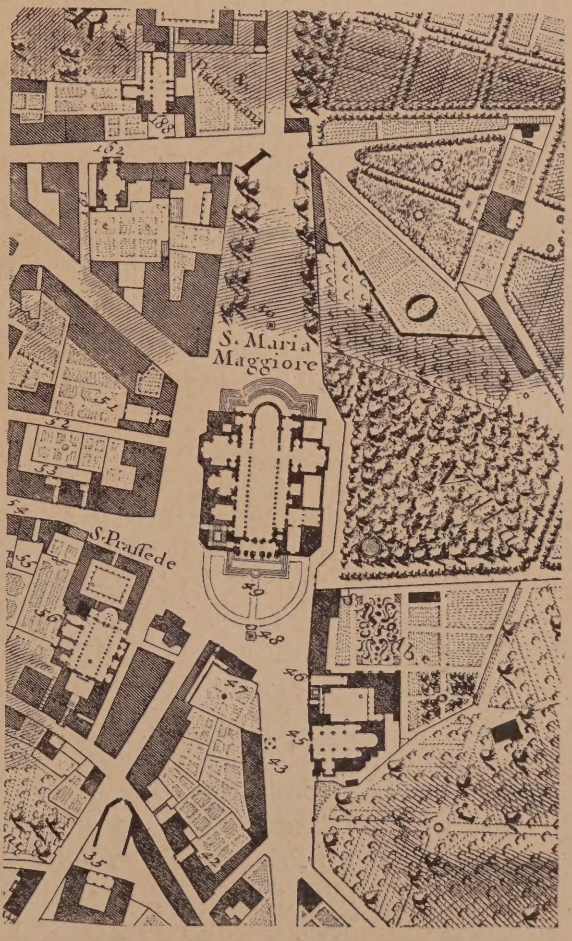
Nach Feststellung dieser Beziehungen zwischen Straßenraum und plastischem Baukörper wäre zunächst zu fragen, wie weit man die räumliche Wirkung der Straße ausbildet. Daß

einzig die gerade Straße in Betracht kommt, ist für den Barock selbstverständlich, wie er ja auch Zimmerräume nicht willkürlich unregelmäßig gestalten wird, wofür sich Beispiele in der Gotik finden. Allerdings ist selten der geschlossene Raumcharakter durch einheitgebende gleichmäßige Wandbildung unterstützt. Der Grund liegt wohl darin, daß man bei der annähernden Gleichmäßigkeit italienischer Hausfassaden sich nicht besonders zu bemühen braucht. Das Straßenprofil bleibt stets schmal, die Theorie verlangt dies gegen die Sonnenstrahlen. So Via Nuova, jetzt Garibaldi in Genua, die man vielleicht nicht einmal als von Alessi entworfen bezeichnen kann, wenn er auch neben einer ganzen Zahl anderer Architekten wie Castello, Lurago, Vannone, Ponzello hier einige Hauptpaläste baut. Auch Via Balbi dort ist schon vor Bianco festgelegt worden. Angelegt dagegen die Strada Cesarea in Guastalla von Capriani. Als einheitliche Straße ist auch die Anlage der Uffizi in Florenz 1560 bis 1574 von Vasari aufzufassen, wodurch die Piazza della Signoria und der Arno miteinander verbunden werden. Sehr geschickt der Turm des Pal. Vecchio als Abschluß des Straßenraums gewonnen. Eine Reihe einheitlicher Straßenwandungen zeigt nur Turin, so Via di Po von 1673. Als Steigerung des Weges zu körperlich-plastischer Erscheinung lassen sich in Bologna der Bogengang zum Santuario beg. 1674 von Monti, fortgeführt durch Franc. Galli Bibbiena, voll. 1739, und die Portici di Monte Berico in Vicenza 1746 von Muttoni auffassen.

Mehr Wert ist auf architektonische Fassung des Straßenraums an seinen Gelenken, Mündung, Gabelung und Kreuzung gelegt, doch steht auch hier Italien hinter andern Ländern zurück. Verschiedenes davon in Turin, besonders wirkungsvoll der Ansatz der Via Roma an Piazza S. Carlo (Abb. 170), für deren Flanken Vitozzi zwei Kirchenbauten vorsieht mit je einem Glockenturm gegen die Straße. Später die beiden Torpaläste in Macerata gegen Corso Cavour.



167. Rom, S. Maria Maggiore



168. Rom 1748, 1:5000

Auch die Porta Felice in Palermo 1582—1637 ist in zwei Pylonen zu seiten der Straße aufgelöst. Die spitze Blockecke zwischen einer Straßengabelung verschiedentlich ausgezeichnet, eine besondere Schaufassade nach dieser Seite, wie sie Pal. d'Angri in Neapel bietet, gehört aber zu den Ausnahmen. Kommt einmal ein solcher spitzer Winkel wie am Pal. Borghese in Rom (Taf. III, 451) heraus, so wählt C. Rainaldi lieber das isolierte Motiv einer Loggetta, ähnlich bildet sich der Tempietto Zuccari (Taf. III, unten rechts) zwischen Via Gregoriana und Sistina. Die glänzendste Auflösung geben die beiden Kirchen S. M. in Monte Santo und S. M. de Miracoli von Rainaldi 1662 an der Piazza del Popolo (Taf. III, 404, 484, Abb. 178) zwischen Via di Ripetta, Corso und Via di Babuino, wobei beide Glockentürme, wie schon vorher in Turin, gegen den Corso zusammenrücken. Vorzüglich in Venedig die Punta della Dogana (Abb. 169) als Kopf der Zollmagazine zwischen Canal Grande und Canal della Guidecca 1676—82 von Benoni, dem Sieger einer dafür ausgeschriebenen Konkurrenz, die lebhafte Massenbewegung von S. M. della Salute kontrastierend. Straßenkreuzungen hatte schon die Renaissance besonders ausgezeichnet, so in Ferrara die Kreuzung von Via Piopponi und Corso Porta Po, allerdings ist nur der Pal. del Diamanti 1493 mit Eckpilastern und Eckbalkon völlig durchgebildet. In Rom beginnt man unter Sixtus V. an den Ecken der Kreuzung von Via Quirinale und Via Sistina (Abb. 114) Wandbrunnen aufzustellen, und schon 1609 wird dies in Palermo für ein Hauptstraßenkreuz, die Quattro Canti, wiederholt. Ausbildung dieser Kreuzung zu einem Kreuzplatz mit ringsum vorgelegten Bogenhallen aus dem Ende des 18. Jhhs. zeigt Caserta mit der Piazza Margherita.

Von den Straßenräumen gehen wir zu den Platzräumen über. Auch hier ist zunächst ein Blick auf die Beziehungen zwischen Platzraum und Baukörper zu werfen. Zur Beherrschung des Platzraums dehnt sich der Monumentalbau. Schon Maderno setzt das Untergeschoß von S. Susanna in Rom in seitlichen Flügelbauten fort, um die Kirche auf der Breitseite des gestreckten Platzes gewichtiger zu machen. Ebenso in Padua mit S. Clemente 1692 die seitlichen Häuser durch eine Balusterattika verbunden, um dem Kirchlein einmal gegenüber dem Uhrturm an der anderen Seite der Piazza dei Frutti Gewicht zu geben, dann um den Platz selbst nach dieser Seite hin zu bestimmen. Auch S. Agnese in Rom nimmt Flankendeckung, wennschon dieser Versuch in architektonischer Hinsicht nicht recht gelungen ist, und, wie der Vergleich einer Reihe von Stichen zeigt, viel geprobt wurde, der Pal. Pamphili gar nicht mehr sich anschließen will. Gleichmäßige Flanken schafft sich auch S. Pietro an Piazza Garibaldi in Parma. Besonders schön die klassizistische Anlage von Fiumicino bei Rom, wo gut angepaßte Flanken zu beiden Seiten der Kirche weit ausladen, dann kleinere Bauten den langen Vorplatz an seinen Schmalseiten begrenzen, während gegenüber eine Baumreihe die durchsichtige Trennung gegen den Hafenkanal abgibt. Durch Vorbiegen der Flankenbauten wird die Beziehung zum Platzraum eine noch innigere, der Vorplatz entsteht. Höchst wirkungsvoll durch den Kontrast von Reichtum und Schlichtheit, jedoch nicht vollendet, S. Croce in Gerusalemme in Rom (Abb. 121), der Pal. Ducale in Genua, wo wiederum die Stirnseiten der vortretenden Flanken durch Halbsäulenstellungen ausgezeichnet sind. Besondere Vorplatzanlage auch im Kirchenentwurf Trezzinis (Abb. 59). S. Francesco da Paola in Neapel schiebt im Bogen Kolonnadenarme vor, S. Carlo in Mailand bricht sie rechtwinklig um, über den vortretenden Teilen Privatbauten in guter Abstimmung zur Kirchenkuppel errichtend.

Die Umwandlung der einfachen Nische zum reichen Raumgebilde hat bereits Michelangelo mit der hochgelegenen Piazza del Campidoglio vor dem alten Pal. dei Senatori in Rom (Abb. 16) durchgeführt.

169. Venedig, Dogana und S. Maria della Salute (Phot. Alinari)

Der Baubeginn wird durch die Aufstellung der antiken Reiterbronze des Marc Aurel in der Mitte des neuen Platzes 1538 gegeben, die neue Doppeltreppe vor dem Senatorenpalast 1546 begonnen. Über die Paläste zu Seiten, den Pal. dei Conservatori und das Museo Capitolino ist bereits gesprochen, der Fassadenumbau des Senatorenpalastes ist 1598 mit geringer Abweichung vom Entwurf Michelangelos vollendet. Die seitlichen Treppen im Platzgrund mit den krönenden Hallen des Vignola 1550—54 angelegt. Entscheidend ist das Aufgeben des zentralisierten Platzraumes der Renaissance zugunsten eines achsial entwickelten Raumes. Die achsiale Raumdisposition des Innern findet so ihre Vorbereitung in den äußeren Räumen, das Portal wird gleichsam der Brennpunkt der Raumkurven. (Vgl. auch das über gebogene Fassaden, S. 112, Gesagte.) Mit aller Energie drängt der Raum, schreitet man in ihn von der weichansteigenden Haupttreppe aus hinein, gegen den Hintergrundabschluß, da die stark schattenden Gesimse der seitlichen Paläste das Auge in die Tiefe gegen den höheren Senatorenpalast leiten, so wie das Kämpfergesims in den Langhauskirchen den Blick zum Kuppelraum zieht, da ferner eine Befreiung der architektonischen Form im Fortschreiten von den Seitenpalästen zum Senatorenpalast spürbar ist. Auf der vierten Seite öffnet sich der Blick über Rom. Aus dieser noch einfachen Nischenkomposition entwickelt Michelangelo durch eine leichte Bewegung ein Raumkörpergebilde mit den reichsten Ansichten: er stellt die seitlichen Paläste nicht senkrecht gegen Senatorenpalast, sondern läßt sie gegen ihn um 13 m divergieren, ohne daß das Auge sich zunächst darüber klar wird. So ist in der perspektivischen Verkürzung nicht der Nischenraum nach hinten und der Palast im Grund zusammengeklemmt, sondern alles weitet sich dahin, und das Auge, gewöhnt, die perspektivische Verkleinerung bei der Größenschätzung in Rechnung zu stellen, überschätzt den Palastbau. Gleichzeitig werden Ausblicke zu Seiten des Palastes über das tiefliegende Forum und gegen die Höhe des palatinischen Hügels gewonnen, dagegen durch Verengerung dem Blick über die Stadt die absaugende Weite genommen. Nebenräume, ohne Selbständigkeit ganz auf den Hauptraum bezogen, ergeben die beiden seitlichen Treppen. Die Flankenseiten der Paläste rechts und links stellen sich annähernd senkrecht zur Blickrichtung des gegen den Platz Hinanschreitenden, ihr Körper verschiebt sich während des Aufstieges stärker. Gleichzeitig nehmen auch die beiden Treppen im Hintergrund an dieser Wendung teil und bringen von hier aus Platzraum und Baukörper zu neuer, überraschender Sichtbarkeit. Auf Piazza del Campidoglio grüßt die scheidende Renaissance den werdenden Barock.

Neben dieser Platzbildung, die allerdings erst 1655 mit dem Museo Capitolino abgeschlossen ist — im folgenden Jahr 1656 wird die Piazza di S. Pietro begonnen — andere bescheidenere Anlagen. Piazza della SS. Annunziata in Florenz barg alle Vorbedingungen eines achsial gerichteten Barockplatzes, da die Via de' Servi senkrecht gegen die Kirchenfassade ausläuft und zugleich die Platzachse abgibt. Caccini erbaut darum auch 1601—04 den Bogengang vor der Fassade höher wie die 1421 von Brunellesco begonnene seitliche Bogenhalle des Spedale degli Innocenti und ihr Gegenstück von Ant. da Sangallo. Auch der Platz in Castelgandolfo vor dem päpstlichen Palast, der als Schluß einer geraden, leicht steigenden Straße sich auftut, wirkt gut, ohne besondere Absichten zu verraten. Immerhin sei auf die Art der Risalitbildung am Palast in Bezug auf den Platzraum aufmerksam gemacht.

170. Turin, Piazza S. Carlo

An Piazza di S. Marco in Venedig erhalten die alten Prokuratien ihr Gegenüber in den Procuratie Nuove 1584 des Scamozzi, die vierte Platzseite, gegen die sich der Raum verengert, erst 1810 von Soli gebaut. Rechtwinklig schließt sich die Piazzetta an, gegen das Meer sich öffnend. Über dieser unvergleichlichen Lage, dem leuchtenden kostbaren Baumaterial, das selbst den Boden auslegt, und über der heiteren Ruhe, die das völlige Ausschalten des Fahrverkehrs mit sich bringt, ist man allzuleicht geneigt zu vergessen, daß die räumlichen Gedanken geringerer Art sind und daß der Wiederaufbau des Glockenturms — wir haben Jahre hindurch den Platz nur ohne diesen gekannt — beweist, daß auch dem modernen Venezianer die Einsicht fehlt, wie er mit diesem Turmkloben die Maßstabverhältnisse des ins Allerzierlichste gehenden Hauptbaus, der Markuskirche, schädigt. Bemerkenswert ist der kleine Vorplatz vor S. Moisè, in dessen Achse die Calle larga mündet, nachdem sie einen Kanal mit breiter Brücke übersprungen hat. Sonst beschränkt man sich in Venedig mit einem Plattenmuster für den Vorplatz und allenfalls einer Stufenanlage gegen den Kanal. Liest man die langen Verhandlungen über die Vorplatzanlage bei S. M. della Salute, den spazio di prospetto, für den außer Longhena auch Benoni, Sardi, Termignon und Pastori ihren Rat geben, so wird man das 1682 erreichte Resultat dieser Anstrengung nicht gerade ebenbürtig finden. Ein Beispiel aus etwas späterer Zeit der Campo dei Tolentini 1709 mit Balustradentreppe gegen den Kanal. In Turin ist das Reckteck der erwähnten Piazza S. Carlo (Abb. 170), im Plan konzipiert von Vitozzi, aufgebaut von Castellamonte, von gleichmäßigen Bauten eingefaßt, die Langseiten sind in Arkaden geöffnet, doch mußten ihre gekuppelten Säulen bald zu Pfeilern umgestaltet werden. Für die beiden Kirchen gleiche Glockentürme geplant, die die mittlere Straße flankieren sollten. Sehr viel bescheidener einige andere regelmäßige Platzbildungen, von denen der Platz vor dem Pal. del Municipio von Alfieri wenigstens genannt sei.

Eine besondere Art des Nischenplatzes entsteht, wenn der Monumentalbau an einer Straße liegend die Baumassen gegenüber zurückschiebt. Der Besitzer des Pal. Doria-Tursi in Genua gewinnt eine solche Ausbuchtung, indem er 1716 den genau achsial gegenüberliegenden Pal. Torrette mit zurückspringendem Mittelteil aufführen läßt. Ein besonders durchgegliedertes Halboval schneidet sich der Pal. Sforza Torri in Macerata aus der gegenüberliegenden Straßenwandung heraus. In der Raumauffassung ähnlich ist der weit größere Bau am Foro Carlino, jetzt Piazza Dante in Neapel 1757 von Vanvitelli. Piazza del Plebiscito ebendort bringt mit den Kolonnaden von S. Francesco da Paola gegenüber dem Pal. Reale das Motiv noch einmal.

Die größte Leistung barocker Platzraumformung ist Piazza di S. Pietro in Rom (Abb. 172 bis 175) von Bernini ausgeführt 1656—67 unter Alexander VII., der neben Sixtus V. das Größte

171. Turin, Piazza Vittorio Emanuele

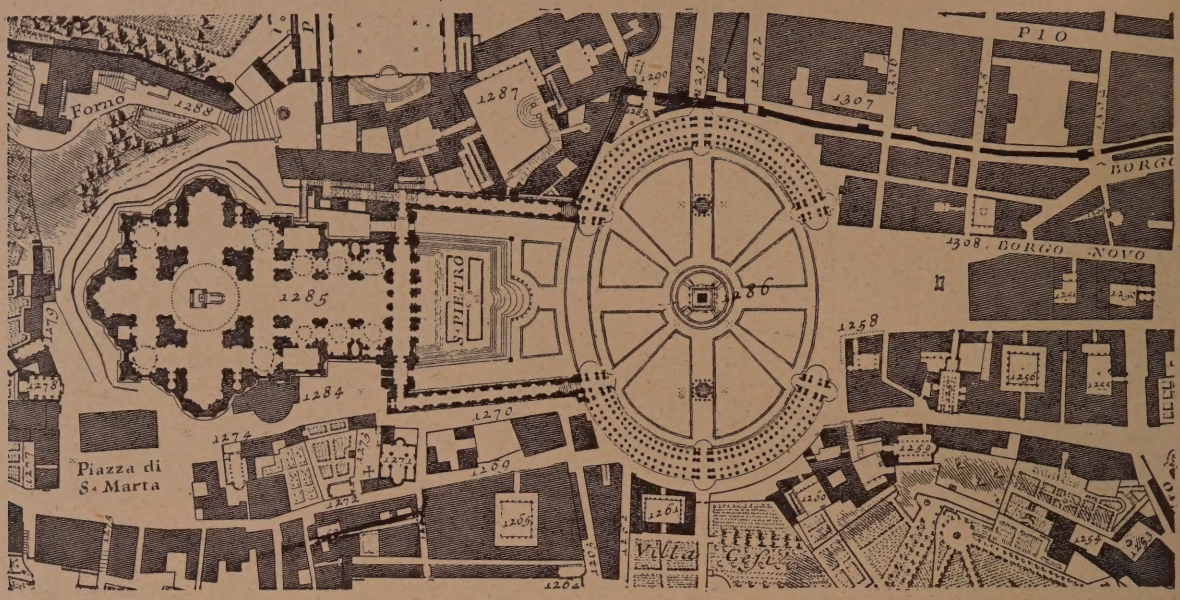
für die Erscheinung der Stadt Rom geleistet hat, mögen auch immer wieder Epigonen ihr Stimmlein zur Kritik und Aufdeckung von ästhetischen Fehlern spitzen. Wer sich in die räumlichen Schöpfungen des Barocks vertieft hat, wird von vornherein sicher sein, daß nach dieser Richtung die Bedeutung des Platzes zu suchen ist. Wir durften viele Monate hindurch in der Nähe dieses Platzes wohnen und werden bei jedem erneuten Besuch in alter Liebe zu ihm gefangen. Wir stehen auch nicht an, frühere Urteile in manchem zu verbessern.

Verschiedene Architekten beteiligen sich mit Entwürfen, unter ihnen Francesco Rainaldi, Ferrabosco. Für Bernini klärt sich die endgültige Idee aus verschiedenen Vorschlägen, die bei Letarouilly, „Le Vatican" 1882 und bei Busiri-Vici „La Piazza di San Pietro" 1893 abgebildet sind. Schon wenn man verfolgt, wie lange es währt, bis Bernini zur schlichten Form seiner Kolonnaden gelangt, vermag man die angespannte architektonische Vorstellungsarbeit, die hier geleistet ist, abzuschätzen.

Der Platz besteht aus der Piazza retta, die von der 45 m hohen Kirchenfassade und zwei seitlichen 19 m hohen Korridoren gebildet wird, der querovalen — man erinnere sich an S. Andrea (Abb. 33) — mit 19 m hohen und gleich breiten Kolonnaden gefaßten Piazza obliqua, deren Achsen von 196:142 m durch Obelisk und eine Fontana Madernos — das Gegenstück erst 1677 von Bernini erbaut — bestimmt waren, und der unvollendet gebliebenen Piazza Rusticucci. Gesamttiefe des ausgebauten Platzraums 278 m.

Baldinucci, der Biograph Berninis 1681, gibt statt der oft wiederholten Angabe Fontanas 1694, Bernini sei zu dieser Form durch die Bauten des Pal. Vaticano gezwungen worden, das Gegenteil an: „Bernini adunque trattenuto dal Papa con provisione di 260 scudi il mese, diede principio, ed a suo tempo compimento al Portico di S. Pietro. Nell'ordinare questa gran Fabbrica volle valersi della forma ovata, discostandosi in ciò dal disegno di Michelangelo, e questo fece a fine di più avvicinarsi al Palazzo Apostolico, e così meno impedire la veduta della Piazza della parte del Palazzo fabbricato da Sisto V. con il braccio comunicante colla Scala Regia". Auf die künstlerischen Gedanken der Raumkomposition glaubt er nicht eingehen zu brauchen. Diese versteht man zu seiner Zeit genugsam.

Zunächst fällt auf, daß wie am Kapitolsplatz so auch hier die Korridore gegen die Fassade divergieren — um 27 m. Wieder ist die Klemmung vermieden und dieselbe Rechnung trifft hier wie dort ein. Es gibt einen sehr hübschen Beweis für Wirkung einer gegenteiligen Anlage: der Vorplatz des Schlosses Caserta bei Neapel (Abb. 194) von Vanvitelli. Man wird finden, besonders wenn man in seiner Vorstellung die Anlage so vervollständigt, wie sie Vanvitelli plante, daß hier das Schloß trotz seiner Breite klein und zusammengedrückt erscheint, man erst vor ihm auf und niederschreitend über seine Abmessung erstaunt. Aber noch mehr tut Bernini für die Größenwirkung der Fassade. Das Terrain steigt zwischen den Korridoren, deren einer die Scala Regia enthält, an. Zwischen dem mächtig wirkenden Raum der Piazza obliqua und der Fassade liegend, wobei die Korridore ihrer Divergenz wegen für das Auge fast verschwinden, schlägt sich



172. Rom, S. Pietro und Piazza di S. Pietro 1748, 1:5000

diese Fläche als Sockel zur Fassade. Immerhin ist das Kranzgesims der Korridore so berechnet, daß es auf der Fassade in Türstürzen seine Fortleitung findet, diese Flügel sich also mit dem Körper binden. Der Franzose Chantelou spricht von einem Körper mit Armen. Bernini tut noch mehr: das Auge vermag das Verhältnis der Ellipse nicht abzuschätzen; da der Platz gegen die Mitte zu fällt, so richtet sich gegen den Nahenden die ferner liegende Platzfläche auf, d. h. sie vermeidet ihre perspektivische Verkürzung, und die Folge davon ist, daß man ihre Tiefenerstreckung überschätzt. Ist aber die Entfernung überschätzt, so muß man notwendigerweise der Fassade eine beträchtlichere Größe zuschreiben, wie sie wirklich besitzt. Der Gewinn mag nun ein geringer sein, immerhin wäre es verfehlt, das Gegenteil beweisen zu wollen.

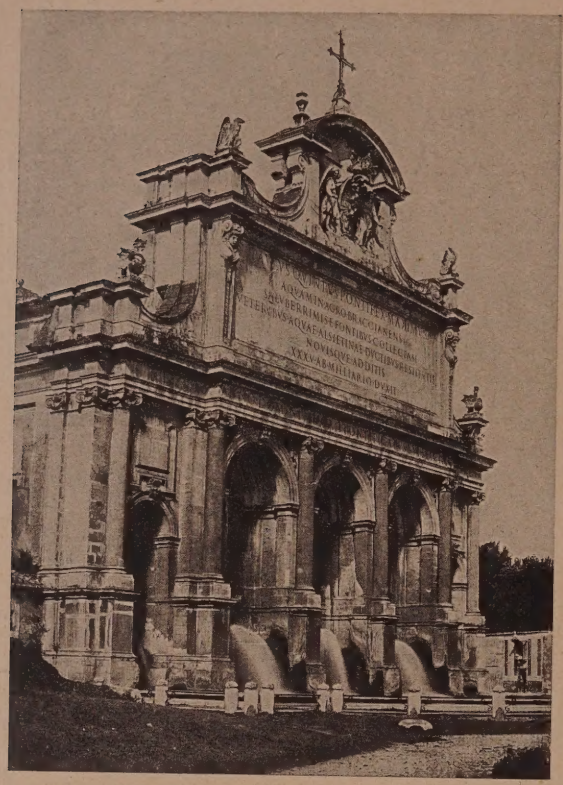
Ohne weiteres ist einleuchtend, daß Bernini nun auch für seinen Platz, für seine Kolonnaden, die dreischiffig von vier Reihen nach außen sich leicht verstärkender Säulen gebildet werden — nie völlige Deckung der äußeren —, die größtmögliche Wirkung zu erzielen versucht. Der Raum des Ellipsenplatzes wirft sich nicht haltlos der Kirchenfassade entgegen, er bleibt in den Ausbuchtungen haften. Man hat hieraus schon im 17. Jhh. einen Vorwurf für Bernini gemacht: das Volk könne von diesen Einbuchtungen aus den segnenden Papst nicht sehen. Ganz glücklich ist aber Bernini in der Schöpfung des optischen Maßstabes für seine Kolonnaden: da sie 90 m vor der Fassade aussetzen, die Korridore aber kürzer und manchem Getäuschten sogar sich zu verkleinern scheinen, steht das Ende der Kolonnade im Platzbild groß vor der fast 2 ½ mal so hohen Fassade. Endlich eine überwältigende Raumwirkung von den Portalen der Peterskirche aus: nicht gleichmäßig übersehbar laufen die Kolonnaden in die Tiefe, sondern nach ihrem Ansatz verschwinden sie, um in der Entfernung klein geworden sich als optischer Maßstab im Platzbild gegen die gigantischen Säulen der vorderen Eckbauten zu stellen, so die Entfernung zwischen Anfang und Ende recht deutlich machend. Nach unseren früheren Ausführungen über Scheinperspektiven (S. 103, 104) bedarf die Behauptung, Bernini habe nicht mit den Kunstgriffen des optischen Maßstabes, d. h. mit Scheinwirkungen gerechnet, keiner besonderen Widerlegung. (Vgl. des Verf. Stadtbaukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft.)

Wir können nicht umhin, auch hier, wie schon anderenorts, über die Schönheit des Platzes einen Zeitgenossen Berninis, Carlo Fontana, sprechen zu lassen: „Dieses schöne Platzbild macht einen wundervoll befriedigenden Eindruck. Das würde nicht der Fall sein, wenn der Vorplatz gemäß den Entwürfen einiger Architekten rechtwinklig wäre, um mit Vitruv zu reden, einen Peristyl bildete. Bei der jetzigen Anlage formen die Einbuchtungen der Kolonnaden gleichsam Nischen, denen die Fontänen als Schmuck dienen. Wenn man in einer dieser Rundungen etwas vor dem großen Diameter steht und den Blick gegen den Monte Aureo wendet, überrascht die Wirkung. Vor dem Betrachter ragt der Obelisk, neben diesem werfen die beiden rauschenden Fontänen schimmernde Wassermassen gegen den Himmel. Durch ihren mächtigen Fall

erregen sie freudiges Entzücken gemeinsam mit dem Grün der Gärten, das durch die Säulenhallen leuchtet, und lassen so das Wunder jener großräumigen und prächtigen Gesamtanlage gewahr werden. — Und wenn gleich jedes Einzelne herrlich ist, bietet es doch nur ein ergebenes Geleit dem Höchsten, dem gewaltigen Tempel.“ Der Kolonnadenplatz wirkt wie ein mächtiges Armausbreiten.— Über weitere Ausgestaltungsvorschläge Fontanas vergl. des Verfassers Platz und Monument, II. Auflage 1912.

Im gleichen Jahr, als die Pläne für den Petersplatz entstehen, baut Pietro da Cortona zugleich mit der Schaufassade von S. M. della Pace in Rom (Abb. 119) einen architektonisch einheitlichen Vorplatz, in dessen Raum hineintreibend der Kirchenkörper auf einer größeren Bühne jene Körperdurchdringung noch einmal vorführt, die wir schon an der Fassadenbildung beobachtet haben. Der komplizierte Grundriß des Vorplatzes erklärt sich aus der Einmündung bereits bestehender Straßen, die annähernd rechtwinklig auf die Platzseiten stoßen sollten. Piazza di S. Ignazio in Rom endlich ist, soweit wir sehen — Boromino und Guarini haben keine Platzanlagen gestaltet, doch lassen die Fassaden von S. Carlo in Rom, vom Pal. Carignano in Turin und die Hofbildungen ihrer Entwürfe zur Genüge erraten, wie ein Platzgrundriß von ihnen ausgesehen hätte —, das einzige Beispiel jener Auflösung einzelner Räume ineinander, die in Kap. III für den Hochbarock nachgewiesen ist. Sie entstand längere Zeit nach der Vollendung der Kirchenfassade 1675. Der Grundriß läßt sich bezeichnen als bewegtes Rechteck mit einer flachen Ausbuchtung an der Seite gegenüber dem Kirchenportal, an jenen abliegenden Ecken von Ovalräumen angeschnitten, die man in den Rechteckraum hinein ergänzt, ebenso wie dieser in sie hineindringt, wobei unterstützt

173—175. Rom, Piazza di S. Pietro



176. Rom, Acqua Paolina

durch ihre Gliederungen sich die drei Räume ineinander auflösen. Im Rückschluß auf die Wandgliederung möchten wir annehmen, daß der Platz zur Zeit der S. Croce in Gerusalemme-Fassade entstanden ist, Gregorini könnte sogar der Architekt sein. Als Vorplatz für S. Girolamo in Rom hat auch der Porto di Ripetta (Taf. III, 494) 1703 von Specchi zu gelten, ebenso für den Pal. Salviati der Porto Leonino, der in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. entstanden ist. Beide der Tiberkorrektion zum Opfer gefallen. Der Treppenzugang zur Darsena in Neapel von Picchiatti Ende des 17. Jhhs. ebenso verschwunden. Erhalten dagegen als größtes Beispiel die Scala di Spagna in Rom (Taf. III, 395) 1721—26 von Specchi und de Sanctis ausgeführt.

Sie liegt in Verlängerung der Via de'Condotti, spiegelbildlich zur Via Tomacelli, die gegen den Porto di Ripetta ausläuft, gegen den Corso geführt und gedacht als Zugang und monumentale Basis zur Kirche S. Trinità dei Monti. Um die Kirche nicht allzu klein erscheinen zu lassen, zeigt man nur in der unteren Hälfte der Treppe die wuchtigen horizontalen Streifen der Stufen, während weiter nach oben pilasterdekorierte Rampen die Horizontalen verbergen und sich mit der aufsteigenden Fassade zusammenschließen. Vorn rechts und links gleichmäßige Bauten. Die Schiebung der ansteigenden Treppe um vier Meter nach links, bedingt durch das zur Verfügung stehende Gelände, wird durch den Wechsel der verschiedenen Absätze verdeckt. Man darf diese uns überreich anmutenden Kombinationen im Ablauf der Treppe, selbst wenn schon etwas von späterer Eckigkeit in den Knickungen zu spüren ist, nicht als künstlerisches Spiel ansehen. Körperhaltung, Gang, Kleidung waren in jener Zeit des römischen Spätbarocks darauf berechnet, sich zu drehen und zu wenden, um immer neue Reize der Ansicht zu entwickeln, das Agieren bewegter Menschenmassen auf solcher Treppenanlage war dem Architekten bei seiner Planung sicher gegenwärtig. Das Reichmachen räumlicher und plastischer Körper ist ja in allen architektonischen Schöpfungen dieser Zeit zu beobachten. Selbst kleine geschlossene Gesellschaften spüren diesen Reizen nach. Die Arcadi ließen ihren Garten, den Bosco Parrasio, durch Elbasco und Cannevari ein Jahr später zu einer Treppenanlage umbauen, um hier literarische Besprechungen zu halten. Goethe erzählt in seinem „Zweiten Aufenthalt in Rom" von seiner Aufnahme in diese Gesellschaft als „namhafter Schäfer" und von ihren Gewohnheiten, im Freien zu lagern.

Piazza del Popolo in Rom, 1800 von Valadier angelegt, steht schon jenseits des Barockplatzes. Trotz einiger gleichmäßig gebildeten Bauten fällt der Raum auseinander, man kann sagen, der Platz ist Grundriß geblieben. Von dem Riesenentwurf eines Foro Bonaparte für Mailand von Albertolli kam nur der Arco della Pace mit zwei Torhäuschen 1807—38 von Cagnola zur Ausführung. In Turin geben Entfestigung der Stadt und Brückenbau über den Po 1810 die Veranlassung zur Anlage der Piazza Vittorio Emanuele (Abb. 171).

Ursprünglich sollte sich ein mächtiger, arkadenumgebener Rechteckplatz mit der Längsseite gegen den Fluß legen, von diesem nur durch einen schmalen Häuserblock getrennt, wobei die kurze Platzachse die Achse der Via di Po fortsetzte, die mit einem Halbkreisplatz zu dem großen Platz überleitete, während die Brücke als ihre Fortsetzung gedacht war. Der ausgeführte, architektonisch einheitliche Rechteckplatz

mit Arkaden und wirksamem Rhythmus der Wandflächen legt die große Achse in die Straßenrichtung, wiederum vermittelt zwischen Straße und Platz eine Halbkreisnische, das Ziel am anderen Ufer bildet der Kuppelbau mit Tempelvorhalle der Gran Madre, hell vor dem dunklen Grün der Berge stehend. Das Reichquellende römischer Barockplätze ist einfachen, klaren Raumformen gewichen.

Gegen Ausgang des 18. Jhhs. erscheinen auch Grünplatzanlagen in der Stadt. Noch streng geformt durch den umfassenden Kanal mit Balustraden und Figuren der Prato della Valle in Padua 1775 von Cerati. Als Promenadenweg angelegt der Stradone in Parma von Petitot und der Aufgang zum Pincio in Rom 1808 von Valadier. Die großen öffentlichen Gärten aus später Zeit geben sich gleich völlig der Landschaftsgärtnerei mit geschwungenen Wegen, Teichen, Tierhäuschen und Pavillonbauten hin, so die Giardini Pubblici in Mailand 1782—85 von Piermarini und die in Venedig, 1807 von Selva auf Befehl Napoleons I. angelegt.

Dem Raumgebilde der Straßen und Plätze ordnen sich figürliche und architektonische Denkmale ein. Als Hilfsmittel architektonischer Raumkomposition ist daher auch ihnen hier eine kurze Betrachtung zu widmen.

Von den figürlichen Denkmalen sind vor allem die Reitermonumente von Bedeutung, während die Einzelfiguren, wie Standbilder Cosimos I. und Ferdinands I. in Pisa, Livorno, Arezzo, sich bescheidener halten. Die Aufstellung des Marc Aurel auf dem Kapitolsplatz in Rom (Abb. 16) von Michelangelo ist so gewählt, daß der reitende Kaiser dem zum Platz Hinaufschreitenden entgegenkommt. Während sonst die gesamte Raumentwicklung von vorn nach hinten abzulesen ist, wird der Platzraum durch diese einzige Kontrastbewegung zu höchster Sichtbarkeit gesteigert. Das Reiterdenkmal Cosimos I. auf Piazza della Signoria in Florenz 1594 von Giov. da Bologna sucht den mittelalterlichen Platz durch Wegschneiden eines anhängenden Stücks möglichst rechtwinklig zu machen, auf der dortigen Piazza SS. Annunziata reitet Ferdinand I., 1608 von demselben Bildhauer, dem Nahenden ebenso entgegen wie der Marc Aurel. Die zwei Reitermonumente des Alessandro und Ranuccio Farnese auf Piazza de' Cavalli in Piacenza 1620—24 von Mocchi bilden gleichsam vortretende, den Platzraum fassende Flügel für den gotischen Pal. Municipale. Die ebenso paarweisen Reiterdenkmale Karl III. und Ferdinand I. von Canova und Calì auf Piazza del Plebiscito in Neapel bergen sich ohne eigne raumbildende Kraft in der Kolonnadennische. Die Reiterdenkmale für Karl V. und Philipp II. in Lecce und Caballino von Cesare und Placido Buffelli sind abgebrochen.

Wichtiger wird für stadtbauliche Kompositionen der Brunnen, freistehend oder angelehnt.

An den Brunnenkompositionen der Renaissance, wie sie Montorsoli in Messina auf Piazza del Duomo 1547, am Hafen 1547, Camilliano und Naccherino um 1550 auf der Piazza Pretoria in Palermo (vgl. Nachtrag S. 342) geben, gestaltet barocke Formgebung zunächst die architektonischen Teile um, ohne die Gesamterscheinung wesentlich zu ändern: so die Fontana del Nettuno in Bologna 1563—67 von Laurati und Giovanni da Bologna, die Fontana del Nettuno in Florenz 1571 von Ammanati. Vgl. die ausführliche Darstellung in „Barockskulptur". Noch die Fontana delle Tartarughe in Rom 1585 von Giac. della Porta und Landini, die ihren Namen nach den später zugefügten Schildkröten erhielt, ist bei schwersten architektonischen Formen — eine schalentragende, balusterartige Vase mit vier Muschelbecken am Fuß, auf die Bronzeknaben mit Delphinen steigen und zum oberen Becken emporgreifen, alles aus dem größeren tiefliegenden Sammelbecken hervorwachsend — ein durchsichtig lichter Aufbau. Durchsichtig auch der mit einem Bogen zusammengebaute Brunnen von Giov. da Nola, nach andren von Naccherino und Montanto, in Neapel, und noch die Fontana del Garaffo in Palermo 1698 von Amato häuft nur, statt den Brunnenkörper anders durchzufühlen.

Entscheidend wie in allen plastischen Körperbildungen wird mit seinen Brunnen Rom, das vor anderen Städten den Vorteil hat, teils noch unter Benutzung antiker Leitungen über Unmengen von Wasser zu verfügen. Schon die Umwandlung antiker Granitbecken in Brunnen 1612 durch Girol. Rainaldi, die dem Pal. Farnese als vorgeschobene Flanken dienen und so die Vorplatzachse fassen (Abb. 8) — man bemerke, wie das Motiv vortretender Flügel des Pal. Barberini hier seine erste Andeutung findet —, verzichten auf alles Figürliche, ebenso die prachtvolle, ganz in steigende, fallende und zerstäubende Wasser gehüllte Fontäne des Maderno auf dem Petersplatz (Abb. 173—175), die nach Vollendung des Platzes ihr Gegenstück erhält. Diese Brunnen entsprechen den schweren ernsten Bauten des Frühbarocks. Ebenso ist das Figürliche unterdrückt oder Masken und Tiere doch ganz unter die Herrschaft des Architektonischen gestellt am Brunnen in

177. Rom, Fontana dell'Acqua Vergine oder di Trevi (Phot. Crudo)

Faenza 1619 von Castelli, am Brunnen auf Piazza Cairoli in Velletri von Giambattista Rainaldi und an der Barcaccia in Rom 1627—29 von Pietro Bernini, dem Vater Lorenzos. Die römischen Beispiele abgebildet bei Falda, Le fontane di Roma, Rom 1691.

Der Hochbarock geht nun darauf aus, im Brunnenbau jene Übergänge von formloser zu geformter Materie zu geben, die schon am Pal. di Monte Citorio in Rom beobachtet sind und die in den seelischen Prozessen der Skulptur zur Darstellung transitorischer Momente führt (vergl. Seite 108, 109). Die Verbindung des flüssigen, in Strahlen und Fällen nur annähernd zu formenden Wassers mit dem architektonischen Bau schafft sich Übergänge über noch ungeformte plastische Körper, rohe Felsmassen, um erst aus diesen die strenge architektonische Form herauswachsen zu lassen. Gleichzeitig aber wird die Figur als höchste Formfähigkeit der Materie wieder aufgenommen, dabei möglichst verschleierte Übergänge vom einen zum anderen gewählt. Die Muschel bald organisch, bald anorganisch scheinend, wird ein beliebtes Motiv. So die Fontana del Tritone in Rom 1640 von Bernini, von dem gleichen der Vierströmebrunnen auf Piazza Navona (Abb. 122) 1651 — ein weiterer dort von Giac. della Porta, von Bernini mit einer Neptunfigur versehen, ein dritter als Gegenstück 1878 an Stelle eines bescheidenen älteren angelegt —, wobei diese Übergänge von Wasser zu Fels, Vegetation, Tieren und den Stromgöttern den Sockel für einen Obelisken bilden, in dem die Materie ihre strengste Formung erhält. In gleicher Gesinnung der große Brunnen in Catania entstanden, und, ein prächtiges Stück, der Tritonenbrunnen auf Piazza Bocca della Verità in Rom 1715 von Bizzaccheri und Moratti. In den Gärten ist die fontana rustica aus rohen Felsmassen früher als in der Stadt und in zahlreichen Beispielen vertreten, aber auch hier kann man den angedeuteten Entwicklungsgang verfolgen.

Der Brunnen vor dem Dom in Brescia aus der Mitte des 18. Jhhs. von Calegari zerlegt den ganzen Aufbau bereits wieder säuberlich und der Brunnen auf Piazza del Plebiscito in Neapel wählt die schlichteste Form eines großen Kreisbeckens.

Für den Standort des Brunnens lautet eine Regel, ihn mit flachem Becken an die tiefste Stelle des Platzes, die sich nicht immer mit der Platzmitte deckt, zu legen, wo sich das Wasser natürlich sammeln würde. Man bekommt damit auch die Aufsicht auf das Wasserbecken, das im Gegensatz zu dem alten Brunnenkasten niedrig gehalten, bei dem Vierströmebrunnen sogar tief in die Platzfläche eingelassen ist. Neben dieser naturalistischen Aufstellung dann die Absicht, den Brunnen zum Mitträger der architektonischen Kompositionen zu machen. So die erwähnten Brunnen vor Pal. Farnese in Rom. Betonung der Querachse und damit Aufhalten der Raumbewegung zugunsten des Kolonnadenplatzes auf Piazza di S. Pietro in Rom (Abb. 172), ebendort die Fontana del Tritone eingestellt in das Profil der steigenden Via del Tritone, das Wasser treibt hier in einem schmalen Strahl empor. Die starke konzentrierende Wirkung der Barockfontäne kann man am Tritonenbrunnen auf Piazza Bocca della Verità studieren, eine Stelle, die sonst nicht entfernt den Namen Platz verdiente. Seit kurzem ist der Brunnen mit Bäumen umpflanzt, seine Wirkung damit ausgeschaltet — ein grüner Teppich hätte genügt.

Die Form des Wandbrunnens dient, selbst in bescheidensten Beispielen, zur Prospektbildung. In Rom betont so die Acqua Felice, beg. 1583 von Dom. Fontana, voll. 1637, den Absatz, der in der Via 20 Settembre durch den Platz vor S. Susanna gebildet wird, die mächtigere Acqua Paola (Abb. 176) 1612 von Maderno und Giovanni Fontana dient als hochgelegener Abschluß der einstigen Piazza delle Fornaci. Kleinere Beispiele bis zur einfachen Löwenmaske mit Marmorbecken entdeckt man auf Wanderungen in den meisten Städten Italiens von Ala bis Girgenti. Auch in Palasthöfen häufig ein solcher Wandbrunnen als Schauziel (Abb. 43). Das größte Prachtstück schafft der Umbau der Fontana di Trevi in Rom (Abb. 177, 117) aus einer einfachen Anlage für Wäscherinnen zu einer Schauwand von 50 Meter Breite, beg. 1735 von Salvi und dem Bildhauer Benaglia, nachdem bereits Bernini einen Entwurf eingereicht hatte und auch jetzt noch eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde. Voll. 1762.

Dargestellt ist das alte Motiv des Neptun auf seinem Muschelwagen. Felsmassen, Architektur und Plastik stehen im engsten Zusammenhang mit dem dickrauschenden, gleich einem Glasschleier herabfallenden, hochsprudelnden und schließlich als Spiegelfläche ruhenden Wasser, die Übergänge von Fels zu Architektur teils als ein Herauswachsen, teils als ruinöses Zusammenbrechen gegeben. Das Becken liegt ganz tief, zehn Stufen führen zu ihm hinab. Da der Brunnen nicht als Straßenprospekt gedacht ist, vermag er sich so in den beschränkten Platzraum einzuwühlen, ihn mit der Musik seiner Wasser füllend.

Rom findet zur Barockzeit in den antiken Obelisken, die die Kaiserzeit aus Ägypten geraubt hatte, die schönste architektonische Platzdekoration. Bis dahin hatte man sich in Italien mit der Aufrichtung antiker Säulen begnügt, so schon 1180 die beiden Säulen auf der Piazzetta in Venedig, 1563 die Säule in der Via Tornabuoni in Florenz, erst etwas später mit Kapitell und der Statue der Justitia gekrönt, die dem Pal. Vecchio, dem späteren Regierungsgebäude der Mediceer, den Rücken zuwendend, die Florentiner lange zu Spöttereien verlockt hat. In Rom die antike Säule vor S. M. Maggiore (Abb. 168, 48) von Maderno errichtet. Doch erst der Obelisk geht völlig in der Raumkomposition auf. Vorzüglich paßt er sich als Ziel in das schmale Profil der Straße ein, so derjenige vor dem Chor von S. M. Maggiore (Abb. 167) 1587, wie die übrigen Obelisken zur Zeit Sixtus V. von Dom. Fontana errichtet, ferner der auf dem Lateransplatz 1588 und dem Quirinalsplatz (Abb. 134). Der Obelisk auf Piazza del Popolo (Taf. III) 1589 wird Ziel für die drei hier mündenden Hauptstraßen. Die strebende Form des Obelisken scheint die Kräfteströme der zu ihm sanft ansteigenden Platzfläche in die Höhe zu schleudern, dem lagernden Platzraum damit neue Intensität gebend. Raumkörper und plastischer Körper arbeiten zu einer gesteigerten Einheitswirkung zusammen. Gleichzeitig hemmt seine schmale Gestalt nicht die Raumbewegung in die Tiefe, denn er verschwindet gegen

die beherrschende Architektur. Die Wirkung des Obelisken aus Heliopolis auf Piazza di S. Pietro (Abb. 172—175), 1586 umgelegt — er stand als Rest des alten Neronischen Zirkus links neben S. Pietro —, fortgeschafft und vor der Kirche wieder aufgestellt durch Fontana unter endlosem Zusammenströmen des römischen Volks, bringt erst Bernini durch seinen Platz ganz heraus. Betonen hier Brunnen und Obelisk die Querachse, so ist die Längsachse betont auf der Piazza Navona (Abb. 122) und bei der Scala di Spagna (Taf. III) in der Perspektive der Via de' Condotti: Einsenkung des Brunnens, horizontale Stufenschichtung, steigende Rampen und schließliches Hochwerfen der ganzen Masse mit Obelisk und Kirchentürmen, wobei jener, 1789 errichtet, wiederum Zielpunkt für einmündende Straßen wird.

Der nicht ganz originelle Einfall Berninis, den Obelisken vor S. M. sopra Minerva in Rom einem Elefanten auf den Rücken zu stellen (vgl. Nachtrag S. 342), nachdem er verschiedene Vorschläge gemacht, die sehr deutlich die Gleichgültigkeit des Barocks gegen eine statisch sichere Darstellung zugunsten einer reichen Erscheinung zeigen, in der Fontana dell'Elefante 1736 in Catania nachgeahmt. Im dekorationsfreudigen Neapel wird die klare Form am Obelisken des Domenico 1657 von Picchetti und der Maria 1747 mit einer Fülle von Ornamentwerk verbrämt, das den Einfluß spanischer Dekorationsmotive verrät.

Die erste Stadtanlage, die in die Barockzeit fällt, La Valetta auf Malta 1564, geht in ihrem rechtwinkligen Strahlennetz und einer breiteren Hauptstraße, an der Kirchplatz und Markt liegen, nicht über das Renaissanceschema hinaus, wie es sogar reiner mit Rechteckplatz in der Mitte eines breiteren Straßenkreuzes Gattinara aus dem Anfang des Jahrhunderts aufgestellt hatte. Ebenso Livorno, 1577 angelegt, 1606 zur Stadt erhoben und durch Cantagallina befestigt. Neben dem von Arkaden umgebenen Hauptplatz verdient die späte Piazza Cavour mit symmetrischen Architekturen Beachtung. Die Idealstadt in dem Werk „Della fortificatione" 1564 von Maggi, der Plan einer Città Ideale in der Handzeichnungssammlung der Uffizien von Vasari il Giovane 1598 sind sternförmige Zentralanlagen. Die venezianische Festungsstadt Palma Nuova, 1593 nach dem Plan Scamozzis angelegt, nachdem schon der Maler Farinato ein Modell dafür hergestellt hatte, sucht im Übergang vom neunseitigen Umriß zum sechsseitigen Mittelplatz in solcher Sternfigur besondere Abschlüsse in der Achse der Nebenplätze und einiger Straßen zu gewinnen, statt alles zum Mittelpunkt zusammenzuleiten. Ihr Grundriß galt die ganze Barockzeit hindurch als hervorragende Leistung, ihr Einfluß ist in Frankreich und Deutschland nachweisbar. Ebenso versucht Scamozzi in seiner Idea dell'Architettura universale 1615 das Rechteckschema durch einige Abschlüsse von Straßen- und Platzachsen zu beleben, doch genügt auch hier noch nicht das Raumgefühl zur Bewältigung solcher Anlagen. Turin sieht drei barocke Erweiterungen: Die erste nach Süden 1620 mit der genannten Piazza S. Carlo (Abb. 170), die zweite nach Osten 1673, der sich dann nach Entfestigung der Stadt die ebenfalls genannte Piazza Vittorio Emanuele (Abb. 171) anschließt, die dritte nach Westen 1702. Da hier dem antiken Rechteckschema der Altstadt gefolgt ist, gewinnt man nur wenig für die Erkenntnis barocker Stadtbaukunst.

Mit unermüdlicher Sorge ist von den Päpsten aus der Hauptstadt Italiens das gewaltige barocke Raumgebilde geschaffen worden, das über die Art, wie schließlich eine ganze Stadt architektonische Vorstellung werden kann, genugsam unterrichtet. Da die einzelnen Elemente bereits behandelt sind, geben wir hier nur ein Programm, dem der Besucher Roms folgen möge. Auch hier beruht, wie bei jedem barocken Raumerlebnis der Genuß darauf, daß der Betrachter die Fähigkeit mitbringt oder doch zumindest erstrebt, nicht den einzelnen

178. Rom, Via del Babuino — Corso — Via di Ripetta (S. Maria in Monte santo — S. Maria de'Miracoli)

Straßenraum und Platzraum für sich zu nehmen, sondern alles Einzelne aus der Summe der Gesamtvorstellung heraus zu begreifen. Jetzt stören moderne Riesenbauten die Proportionen.

Nachdem man die Porta del Popolo (Taf. III), von Norden kommend, durchschritten hat, öffnet sich die Piazza del Popolo mit dem Obelisken. Von hier strahlen drei Straßen in den Stadtkörper hinein, diesen mit Raum durchsetzend, gleichzeitig seine plastischen Massen auf große Tiefe hin enthüllend (Abb. 178). Wenn Durm auf andere Torstraßen wie etwa in Bologna als Vorbild hinweist, so handelt es sich dort einmal um die gewöhnlichen, vom Stadtkörper ausstrahlenden Torstraßen, dann stelle man sich an die Porta Ravegnana und versuche, von den fünf Straßen auch nur zwei gleichzeitig zu übersehen. Es handelt sich also um ein zufälliges, nie architektonisch gefühltes Produkt. Die mittlere, der Corso, führt zur Piazza Venezia, die jetzt das Rom erdrückende Emanueldenkmal im Ausstellungsstil außer Proportion gebracht hat. Rechts die Via di Ripetta, die am gleichnamigen Porto den Tiber berührt, links die Via del Babuino, die am Fuß der Scala di Spagna vorbeistreicht. Schon im alten Rom teilweise vorhanden, sind die Straßen in ihrer jetzigen Erscheinung Korrekturen des Barocks. Porto und Scala senden nun wiederum in ihrer Achse Straßen gegen den Corso, die sich hier an einer Stelle treffen. Die von der Treppe kommende setzt sich fort bis zum Platz vor Ponte S. Angelo gegenüber der Engelsburg. Auch von diesem Platz gehen drei Strahlenstraßen aus, eine S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 147) zum Ziel nehmend. Die Treppe hinaufsteigend kommt man zu einem neuen Schwerpunkt im Stadtplan. Von hier laufen getrennt durch den Tempietto Zuccari die Via Gregoriana und Felice, jetzt Sistinia aus, nach ihrem Schöpfer Sixtus V. genannt, der Obelisk vor der Kirche steht als Ziel beider. Die Piazza Barberini berührend kreuzt die letzte Straße bei den Quattro Fontane (Abb. 114) die Via Quirinale, die völlig gerade zum Quirinalsplatz und der Porta Pia führt. Der Blick von hier rückwärts gegen S. M. della Trinità, nach rechts gegen Obelisk und Brunnen vor dem Quirinal (Abb. 134), nach links gegen Acqua Felice und Porta Pia, gradaus gegen Obelisk und Chor von S. M. Maggiore (Abb. 167) ist zu wechselnden Tagesstunden und in wechselnder Beleuchtung von größter Schönheit. Als ein gestreckter Platz mündet die Straße gegen die Kirche (Abb. 168). Ebenso sucht die hier einlaufende Via Panisperna den Blick auf den Chor, und selbst die kleine Via Paolina (Abb. 168, 52) nutzt den Blick auf die gleichnamige Kapelle. Die Fassade mit der zweigeschossigen Loggia sendet die Via Carlo Alberto und die Via Merulana aus. Jene läuft gegen S. Croce in Gerusalemme (Abb. 121) aus, diese wieder nimmt

179 Tivoli, Villa d'Este

als Ziel den Obelisken und die zweigeschossige, dunkle Loggia von S. Giovanni in Laterano. Und nochmals geht von hier eine Straße aus, die Via di S. Giovanni, auf das Colosseum zuführend, und damit mitten in das antike Rom hinein. Auf dem Romplan Nollis ist dieses Straßensystem sogar bis zu den Thermen weitergeführt.

Alles dies Anlagen der Barockzeit. Konnte auch der Kern der Altstadt um das Pantheon nicht mehr durchgestaltet werden, begnügte man sich dort mit einzelnen Platzgebilden, so fügt sich doch die räumliche Vorstellung, ganz Rom umfassend, zusammen. Millionen und Millionen durchwandern diese Straßen- und Platzfügungen, selten spürt man so stark wie hier die Kraft des Stadtbaus, alle diese Menschen unter seine gewaltige Gesinnung zu zwingen. Wir werden diese Wirkung auf Versailles und Petrograd zu verfolgen haben.

Der schöne Stadtplan, den Vanvitelli für Caserta entwarf, kam nicht zur Durchführung, ebensowenig der kleinere für die Anlage beim Schloß Venaria Reale in Piemont.

Der Sehnsucht nach einer Gartenstadt ihrer landschaftlichen Reize wegen leiht Milizia (Arch. Civ. 1785, II, 105) schöne Worte: „Perchè dunque convertire le Città in prigoni con ammucchiare case contro case, e privarsi nello stesso tempo de' doni della natura, del comodo, e della salubrità?"

180. Castello, Villa Corsini (Phot. Alinari)

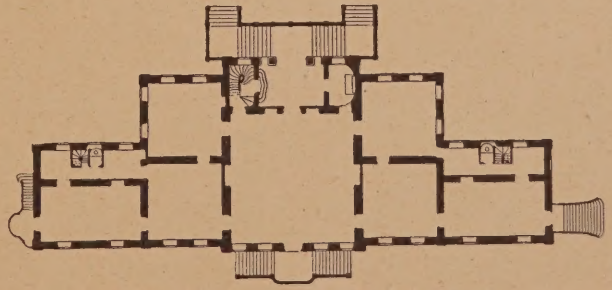
VII. Villen, Schlösser und Gärten.

Über die Anfänge der Villenbaukunst des Barocks ist bereits gesprochen worden (S. 36). Die Villen des Frühbarocks nehmen im Gegensatz zu älteren Landhäusern eine doppelte Anregung auf. Einmal ist es das Kasino mit Loggienhalle, dann der geschlossene Palastblock meist ohne Hof, die die Entwicklung beeinflussen. Dagegen ist die Unterscheidung nach Stadtvilla — villa suburbana — und Landvilla — villa rustica — eine zu äußerliche nach dem

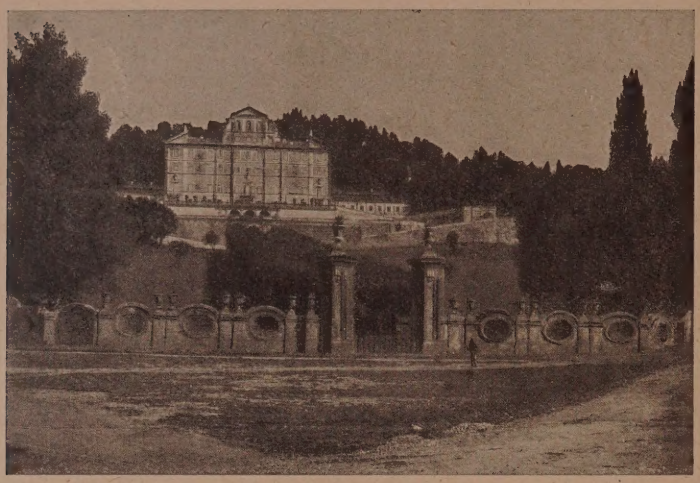
jeweiligen Gebrauch, sie grenzt nicht Typen gegeneinander ab. Beidemal stellt sich die Villa als Querbau zur betonten Achse des Gartens und zwar ebenso an ihren Anfang und ihren Schluß wie in ihre Mitte, und beidemal bestimmt diese Achse die Disposition der inneren Räume.

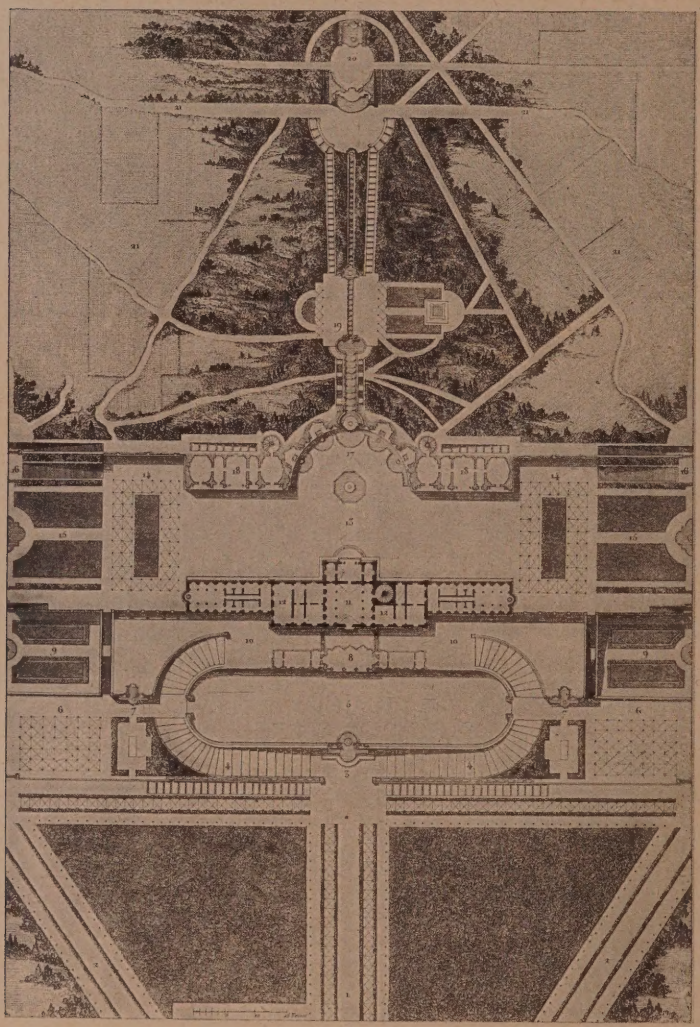
In dieser inneren Raumanordnung unterscheiden sich beide Typen nicht wesentlich. Stete Regel ist, eine Raumfolge in der kurzen Achse des Querbaus zu entwickeln. In dieser Achse werden hintereinander kombiniert Vestibüle, Loggienhallen, große quadratische oder quergelagerte, der Vorstellung des Gesamtbaus entsprechende rechteckige Säle, Treppen, denen sich die Raumentwicklung des Gartens als Fortsetzung anschließt. Reichste Raumachsen in Oberitalien ganz allgemein, später auch in Mittelitalien. Die Raumentwicklung des Palastes im Vestibül und Hof, die ebenso durch Oberitalien beeinflußt ist (S. 12, 56, 91), findet hier ihr Gegenstück. So zwei Vestibüle gegen Straße und Garten in der Villa Medici in Rom, Bau von 1550, Umbau 1590 von Annibale Lippi, Straßenfassade von A. Alberti. Loggienhalle und Säle in der Villa Mondragone bei Frascati von Lunghi d. Ä., Ponzio und D. Fontana. Kleinerer und größerer dreischiffiger Saal in der Villa Aldobrandini bei Frascati (Abb. 184) von Giac. della Porta unter Beihilfe von Domenichino 1598—1603, Gittermauer von Bizzaccheri um 1710. Loggienhalle, Saal und Galerie in der Villa Borghese bei Rom 1612 (oder 1615?) von Vasanzio (Hans von Xanten), innere Umgestaltung 1782. Loggienhalle und Saal in der Villa Falconieri bei Frascati (Abb. 187) um 1650 von Boromino. In Oberitalien wird gern eine große Halle, die verschiedentlich durch zwei Geschosse geht, in die Raumfolge mit eingebunden. Da unsere Kenntnisse sich hier nicht auf eigene systematische Studien stützen können, dies wundervolle Gebiet überhaupt noch brach liegt, nennen wir einzig die Villa Parea und die Villa Amoretti (Abb. 182) um 1760 bei Cuneo, die Villa Berroni bei Racconigi und Cà Rezzonico bei Bassano (Abb. 181) 1724. Besonders im Westen ist vieles während der französischen Einfälle zerstört. Hier hindern nun die wesentlich kleineren Raumabmessungen, wie im Palastbau kompliziertere Raumbeziehungen zu entwickeln, und man wird den Übergang von der Raumbindung zur Raum-

181. Bassano, Cà Rezzonico (Phot. Alinari)



182. Cuneo, Villa Amoretti, 1:750





183. 184. Frascati, Villa Aldobrandini

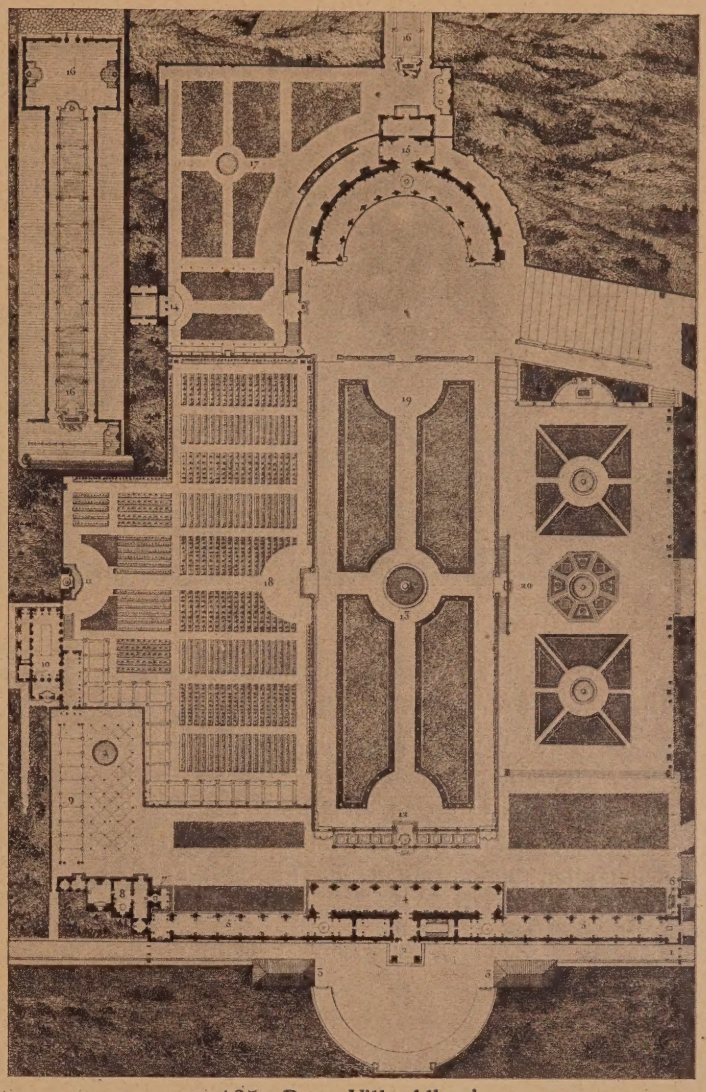
durchdringung und Auflösung ineinander mehr in der dekorativen Behandlung angedeutet als in räumlichen Körpern durchgeführt finden.

An die Hauptachse schließen sich Flügelachsen an. Auch in ihre Raumfolge sucht man Rhythmus zu bringen durch Wechsel in den Ausmessungen und wohl auch Höhen der Zimmer, doch wird die Raumflüssigkeit der französischen maison de plaisance nie erreicht. Als Abschluß die Aussicht auf eine landschaftliche Schönheit oder ein Nebenportal (Abb. 182).

Dagegen gewinnt wesentlichen Einfluß auf die äußere Gestaltung der Villenbauten die Abstammung von Kasino oder Palastblock. Am Kasinobau verschwinden zunächst die selbständigen Flügel, wie sie die Farnesina zeigte, man wünscht den kompakten Gesamtkörper ohne Absplitterungen. Das Zurückweichen deutlich zu verfolgen an der Villa Pallavicini von Alessi in Genua 1560; dann völlige Einebnung der Flügel im unteren Geschoß, ihre Andeutung aber im oberen Geschoß dadurch, daß der Mittelteil leicht zurücksetzt, an der Villa Scassi bei San Pier d'Arena, beg. von Alessi 1560, voll. von Ponzello, ein Bau, der mit dem erstgenannten auch sonst einen lehrreichen Vergleich ergibt.

Die Villa Medici oberhalb Roms (Abb. 186) wählt nach der Stadt zu die strenge Palastfassade — hier also wie schon bei der Villa di Papa Giulio eine Vermischung beider Typen —, nach dem Garten zu setzt sich ihr Körper aus Mittelbau, kaum vortretenden, niedrigeren aber sehr breiten Seitenflügeln und Turmbauten so zusammen, daß der Mittelbau mit Halle nur eine Schar dienender

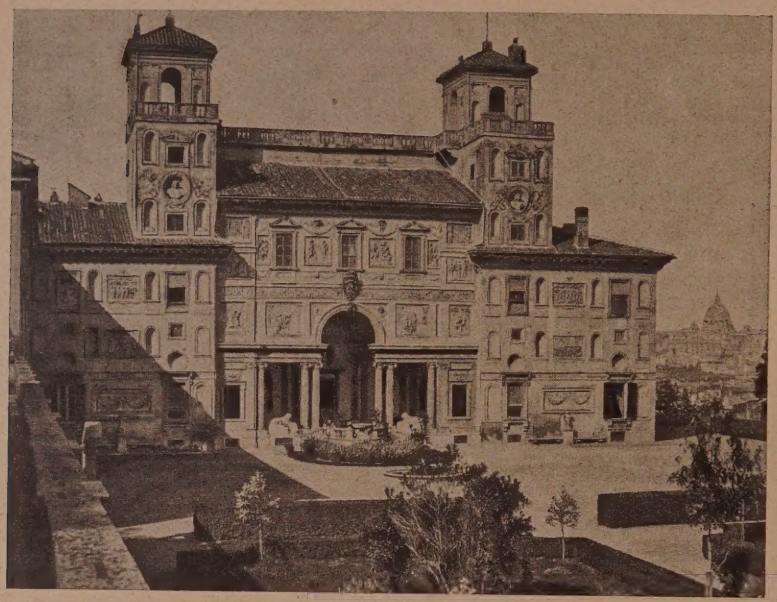
Trabanten um sich zu sammeln scheint, die außerdem durch geschickte Flächengliederung seinen optischen Maßstab steigern. Die Villa Borghese bei Rom läßt die Loggia mit den Flügeln fluchten, rückt aber den Oberteil stark zurück. Die Flügel treten so kräftig hervor. Indem aber der rückgesetzte Teil des Baukörpers breiter als der Abstand der Flügel und höher als diese ist, überklammert er mit seiner Masse diese Flügel und zwingt alles zusammen. Noch stärker diese Verklammerung an der Villa Falconieri bei Frascati (Abb. 187) durch Verschiebung der Gesimse und vor allem durch das prächtige, für Boromino kennzeichnende Nischenmotiv — die barocke Umbildung der Bramanteschen Nische im Belvederehof des Vatikans. Die Gesinnung ist die gleiche bei Umkehrung der Kombinationselemente in der Villa del Paradiso bei Genua von Bianco (oder Vannone ?): der Villenkörper ohne Eingangsloggia bleibt geschlossen, statt der Flügel tritt aber im Obergeschoß eine Loggia auf.



185. Rom, Villa Albani

Die Geschlossenheit des Palastblocks von Pirro Ligorio 1549 für Umbau der Villa d'Este in Tivoli (Abb. 179) beibehalten, die mit der einen Breitseite gegen eine Straße liegt. Als Zugeständnis gegen die Raumachse des Gartens ein Loggienvorbau mit Treppenanlagen. Gelockerter der Block bereits in der Villa Aldobrandini (Abb. 183, 184): Vorschieben des Körpers unten in Terrassenanlagen, die Wirtschaftsräume enthalten, Auflockerung nach oben durch Giebelecken und einen mittleren Aufbau, die mit den steigenden Rampen korrespondieren. Die emporgeführte Mittelpartie, die schon lange am Kasino erschien, wird von nun an stets verwandt, ein willkommenes Mittel, um mit lebhaftem Umriß die Landschaft weit hinaus zu beherrschen: Castel Pucci bei Florenz, fast schon ein Schloßbau, Villa Garzoni bei Collodi, Villa Corsini bei Castello (Abb. 180) nahe Florenz.

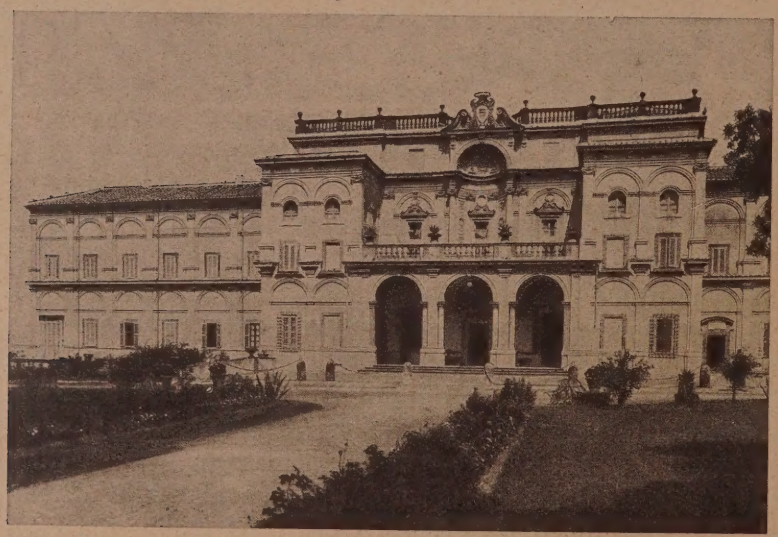
Die Verschmelzung beider Typen bietet eine Fülle von architektonischen Möglichkeiten. Als Beispiele, die auch in anderer Hinsicht interessant sind, seien genannt die Villa d'Anna Carafa 1642 in Neapel am Meer von Fansago, seit dem Erdbeben 1688 Ruine, die Villa Torrigiani in Camigliano und die Villa Piccolomini-Lancillotti bei Frascati 1764. Die reicheren



186. Rom, Villa Medici

Körperbildungen der französischen maison de plaisance und des deutschen Gartenhauses mit Kurvenlinien im Plangrundriß sind in Italien selten. Ein Beispiel dafür aus Süditalien die Villa Valguarnera in Bagheria (Abb. 188) 1714 beg. von Napoli. Nebenher sei darauf hingewiesen, wie die Villenbauten nun auch auf den Stadtpalast zurückwirken: Pal. Barberini in Rom (Abb. 82), Pal. Capponi in Florenz, der Anbau seitlicher Loggienhallen an Genueser Palästen (Abb. 130) verraten ihren Einfluß.

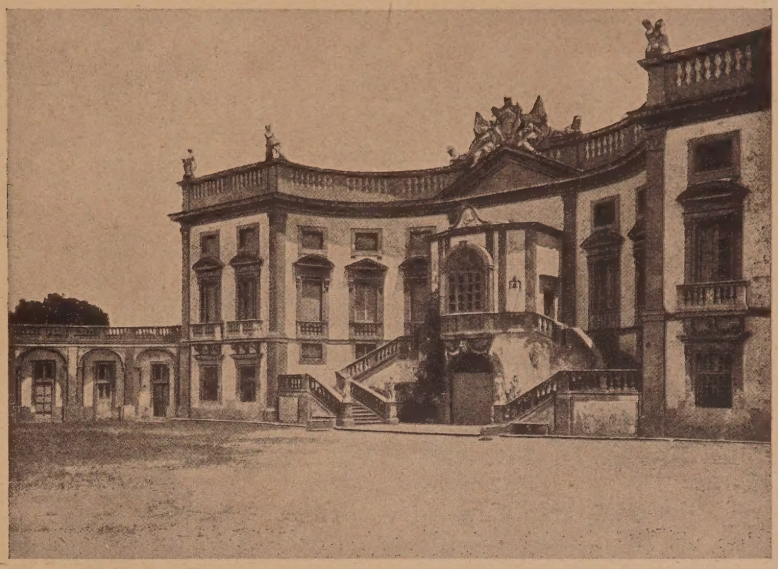
Die Entwicklung des Villenbaus steigert sich ins Gewaltige durch seine Verbindung mit dem festen Kastellbau. Dieser Typ taucht zwar nicht als neuer auf, erhält aber erst jetzt seine größte architektonische Entwicklung. Man mag es als Entgegenkommen des Kastells auffassen, wenn das Farnesekastell Caprarola um 1600 Kasino und Gartenanlagen neben sich entstehen läßt. Mischformen von Kastell, Palast und Villa zeigen der Pal. Chigi in Ariccia 1664, der Palast von Agliè, umgebaut im 17. Jhh., die Villa Albergati bei Zola Predosa im Bolognesischen von G. Monti, die zerstörte Venaria Reale bei Turin: allen eigentümlich die blockartige Gesamtform mit bastionenartigen Eckbauten oder Türmen, gleichzeitig aber Freundlichmachen des Körpers mit offenen Hallen, großen Fenstern, plastischem Schmuck und seine Verbindung mit Gartenanlagen.



187. Frascati, Villa Falconieri (Phot. Crudo)

Die Mächtigkeit der Massenentwicklung und die Möglichkeit, mit ihnen weit beherrschend in den Raum der Landschaft einzugreifen, mußten dem Barock diese Riesenbauten als höchste Leistungen aller Baukunst erscheinen lassen. So erhalten die Bedeutung, die für das Mittelalter die Kathedralen haben, für den Barock die Schloßbauten. Erst sein architektonisches Vorstellungsvermögen vermag hier überhaupt klar zu sehen und wir modernen Menschen vergessen, die

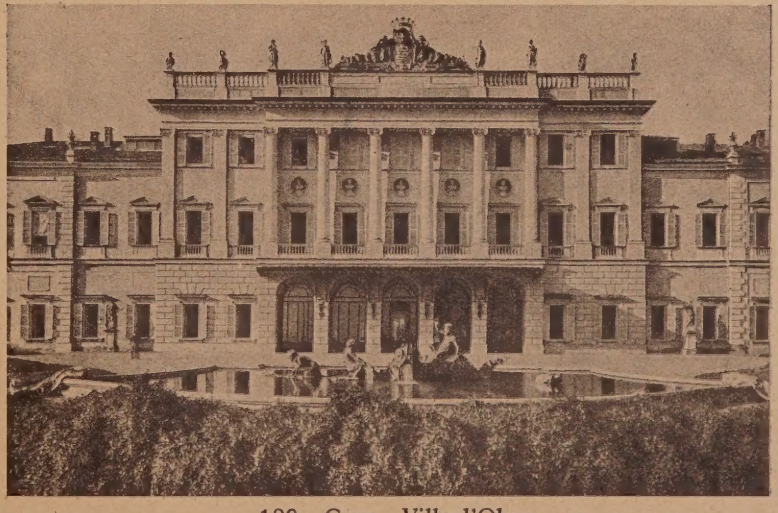
Leistungen seiner Schloßbaukunst allzuleicht hinnehmend, daß wir diesen architektonischen Schöpfungen ganz und gar nichts gegenüberzustellen haben, wennschon die monumentalen Bauaufgaben um ein Gewaltiges gewachsen sind. Auch dürfte es in unserer Zeit nur wenigen möglich sein, einen Entwurf, wie den in Abbildung 193 gebrachten, in voller Klarheit der geistigen Anschauung als Einheit sich vorzustellen. Eine Beschreibung führt hier vollends nicht zum Ziel: schon stets nur mühselige Übermittlerin künstlerischer Vorstellung, kann sie mit diesen Vorstellungskomplexen nicht mehr Schritt halten. Wir sehen daher von einer Analyse ab, glauben aber durch unsere vorangegangenen Bemühungen auch für diese umfassenden Schöpfungen das architektonische Verständnis gefördert zu haben.



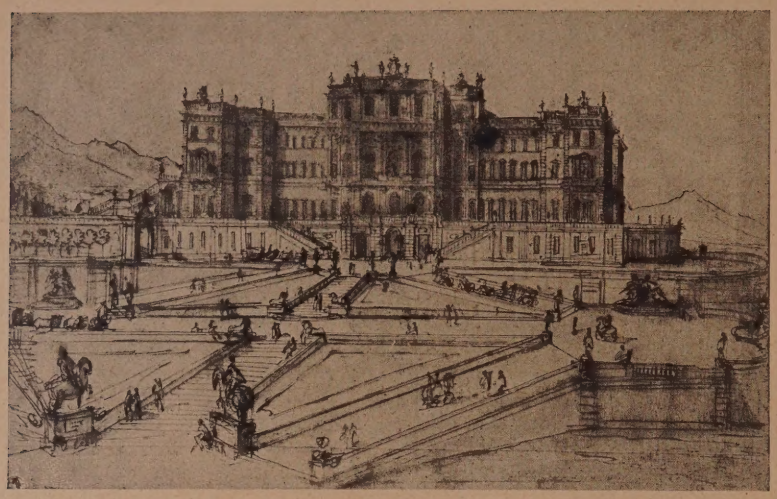
188. Bagheria, Villa Valguarnera (Phot. Gargiolli)

Die Villa Doria Pamphili bei Rom, 1650 von Giovanfrancesco Grimaldi (1606–80), der den Bau, und Algardi, der die dekorative Ausstattung und die Geländeanlage schafft, ist ein quadratischer Zentralbau mit zentralem Kuppelsaal. Der Bau ist gegen den höher gelegenen Gartenteil zweigeschossig, gegen den tieferen Gartenteil dreigeschossig, er verklammert sich also über die Geländestufe hinweg. Das Risalit auf dieser Seite einer Halleneinlage auf der anderen Seite entsprechend. Damit verbunden Treppenanlagen gegen den tieferen Garten.

Die Villa scheint, wenn man nicht nach beiden Seiten auslaufende Terrassen gelten lassen will, unserer Behauptung zu widersprechen, daß sich der Baukörper stets quer zur Gartenachse lege. Wir haben nun einzig aus stilistischen Gründen heraus schon früher die Ansicht vertreten, daß diese Villa in ihrer jetzigen Form Rudiment sein müsse. Darin gibt uns in gewisser Weise eine in Rom gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts erschienene große Veröffentlichung der „Villa Pamphilia" mit einer Ansicht (Abb. 191) Recht, die den jetzt einzig bestehenden Mittelkörper zeigt, auf der aber die seitlichen Terrassen durch Hallenbauten mit Eckpavillons, die sich ebenso über die Geländestufe hinweg verklammern, eine ganz andere Bedeutung erhalten. Außerdem die Terrassen durch besondere Nischenbauten weiterhin noch einmal hervorgeholt. Davor eine weitere Terrassenanlage, eben-

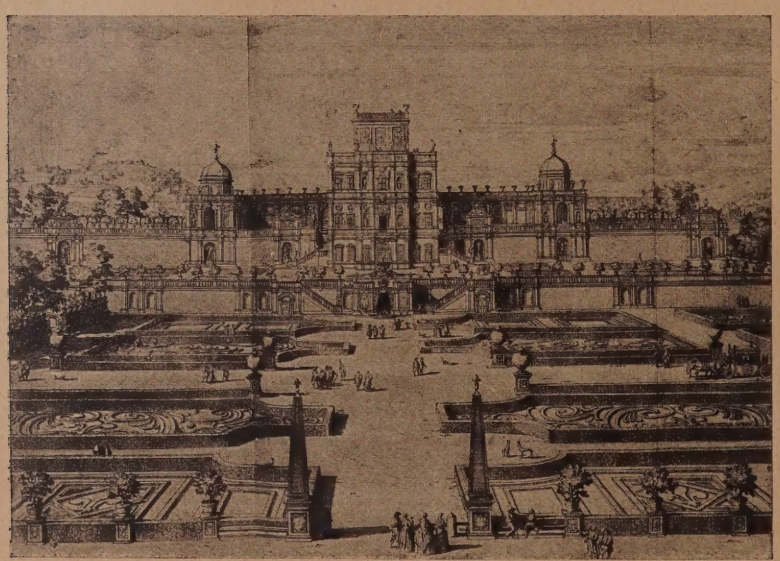


189. Como, Villa l'Olmo



190. Rom, Entwurf für Villa Doria Pamphili*

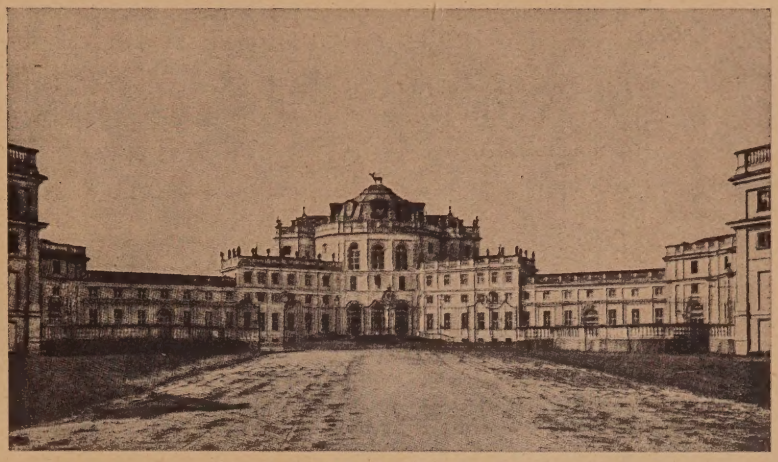
falls reicher als heute durch Nischenbauten mit der oberen Terrasse zusammengestimmt. Wir glauben nun aber, daß selbst dieser Entwurf schon weit hinter dem zurückbleibt, was sich der Architekt und der Bauherr, Camillo Pamphili, der einem der reichsten und mächtigsten römischen Geschlechter angehört, ursprünglich gedacht haben, und zu dieser Ansicht berechtigt uns ein Fund, den wir in der Handzeichensammlung des Kunstgewerbemuseums in Berlin machten (Abb. 190, Hdz. 993, Maße 283:448 mm). Wir sehen in diesem Schloßentwurf einen idealen Vorentwurf für die Villa Doria-Pamphili. Die glänzende Darstellung spricht durchaus für einen Meister wie Algardi, der vom Papst zum Cavaliere di Cristo erhoben wurde, und besonders die zahlreichen Plastiken verraten den Bildhauer, den man eine Zeitlang für den ersten nach Michelangelo hielt. Auch hier ein Zentralbau als Mittelkörper, dreigeschossig mit einem weiteren Mezzaningeschoß, in der Detailbildung viel Anklänge an die vereinfachte und gleichmäßig verkleinerte Ausführung. Dann seitliche Flügel, diese sich auseinanderspaltend in Eckbauten, die Übersetzung der alten Kastelitürme. Man wird leicht den Umriß des Grundrisses herauszeichnen können, so trefflich ist die Darstellung. Dieser Baukörper steht ganz auf der ersten höheren Terrasse, die das später für die zweite Terrasse verwendete Treppenmotiv in der Achse benutzt. Außerdem links noch eine weitere Treppenanlage, die umbiegend durch ein Portal die zweite Terrasse erreicht. Von dieser zweiten Terrasse geht es nun nicht mit einer einzigen Treppenanlage ins Parterre, sondern führt in zwei weichen Kordonaten, ähnlich der am Kapitol, und diagonalen Fahrrampen hinab. Im übrigen wird man beim Nachrechnen der Geländeverhältnisse am Ort Übereinstimmung finden, was wiederum für die Qualität der Zeichnung spricht. An Stelle des auf der Zeichnung rechtwinklig vorspringenden Treppenportals, für das der Stich keinen Ersatz gibt — man hat also hier mit einer Erdbewegung gerechnet — in der Ausführung eine ähnlich vorspringende Rampenmauer. Dieser Entwurf ist ein glänzendes Beispiel für die Kunst des Barocks, selbst verwickelte Geländeverhältnisse zu besiegen und architektonisch umzuschöpfen, statt im schwächlichen Naturalismus ihnen nachzugeben.



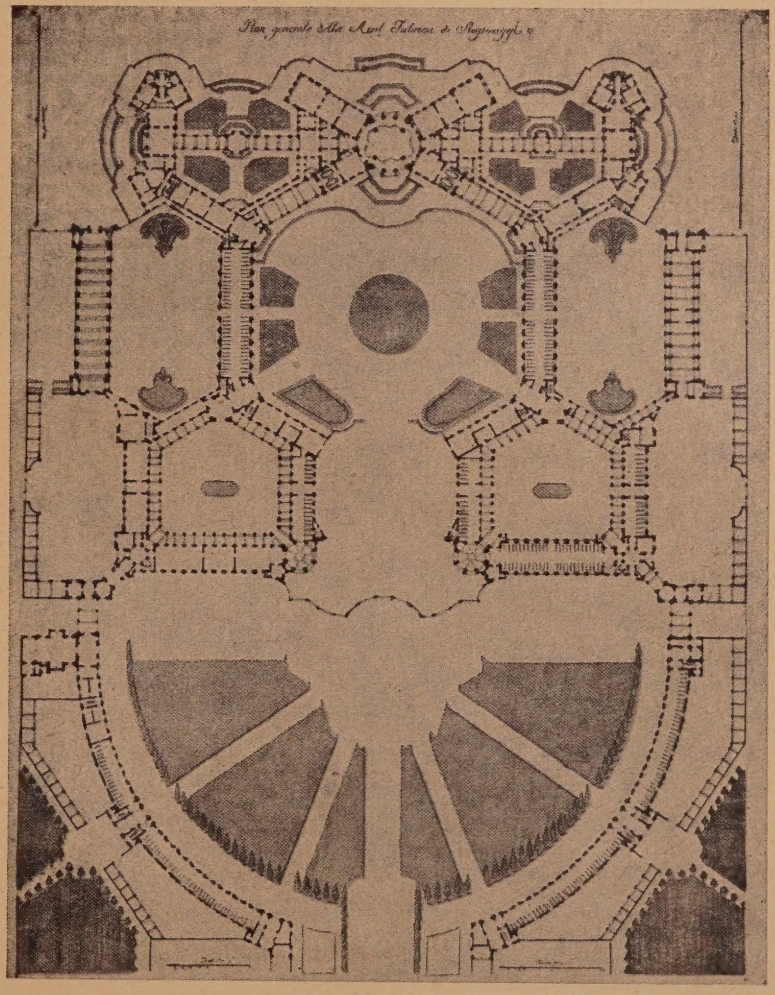
191. Rom, Villa Doria Pamphili

Von dem mächtigen Schloßbau Castellamontes in Piemont, Venaria Reale, steht seit der Zerstörung durch die Franzosen nur noch die Ruine, doch unterrichten über den ganzen Komplex die Stiche bei Castellamonte und Blaeu (Sabaudia, Amsterdam 1682). Eintönig gegenüber diesem

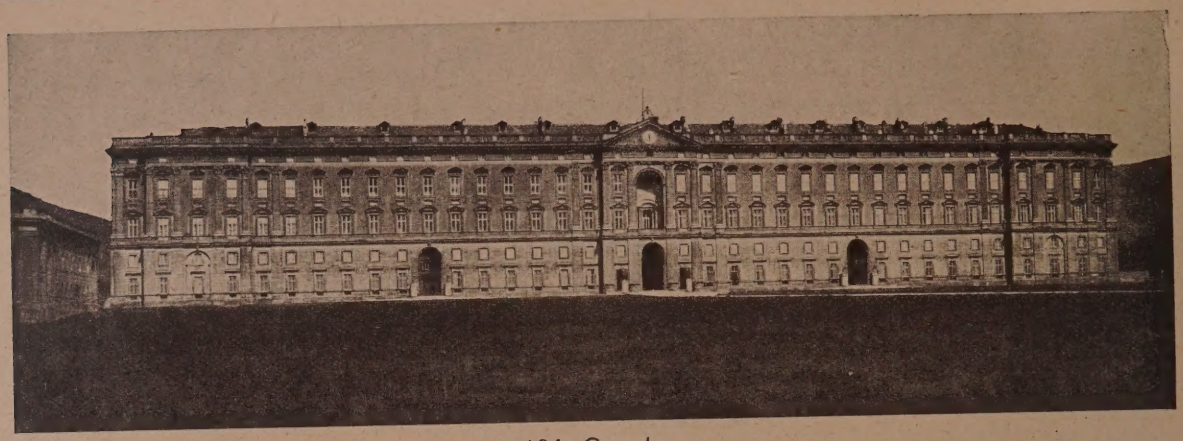
Bau der Pal. Reale di Capodimonte oberhalb Neapels, beg. 1738 von Fuga (?). Keller- und Erdgeschoß, Haupt- und Mezzaningeschoß sind jedesmal zusammengenommen und durch Pilaster gegliedert, scheinbare Zweigeschossigkeit also erreicht. Bedeutender der Schloßbau des Pal. Pisani bei Strà, in der Umgegend von Padua, um 1740 von Frigimelica und Preti, der seine Abhängigkeit vom Palladianischen Villenbau deutlich verrät. Der Breitbau mit zwei Geschossen und dreigeschossigem Mittelrisalit, dem Flankenrisalite entsprechen, umfaßt innen zwei Rechteckhöfe mit Pfeilerhallen. Besonders schön ist die räumliche Entwicklung der Mittelachse: kreuzgewölbtes Vestibül, Mittelraum (über ihm der Ballsaal), der sich durch eine Säulenstellung und die erwähnten Pfeilerhallen gegen die Höfe öffnet und ein gleiches Vestibül gegen den Garten. In der Perspektive dieser Raumachse erscheint hinten im Garten der tempelartige Mittelbau der Cavallerizza. Die größte Leistung in Oberitalien bleibt Schloß Stupinigi (Abb. 192), von Juvara 1729 beg., wie alle Bauten dieses reichen Schöpfers und klaren Rechners bis ins Einzelne zu studieren. Die Bauzeit zieht sich bis 1773 hin, der ursprüngliche Plan erfährt manche Umänderungen und Erweiterungen. Als ein Ausgestaltungsvorschlag, wahr-



192. Stupinigi *



193. Stupinigi, Erweiterungsentwurf



194. Caserta

scheinlich von Alfieri, ist auch der von uns abgebildete Entwurf (Abb. 193, Archiv des Ordine Mauriziano in Turin) anzusprechen. Ganz von Juvara der Hauptsaal mit Gemälden der Brüder Valeriani, der 1733 vollendet ist und ein vorzügliches Beispiel für jene Auflösung von Raumkörpern ineinander darstellt, von der in Kap. III gesprochen wurde.

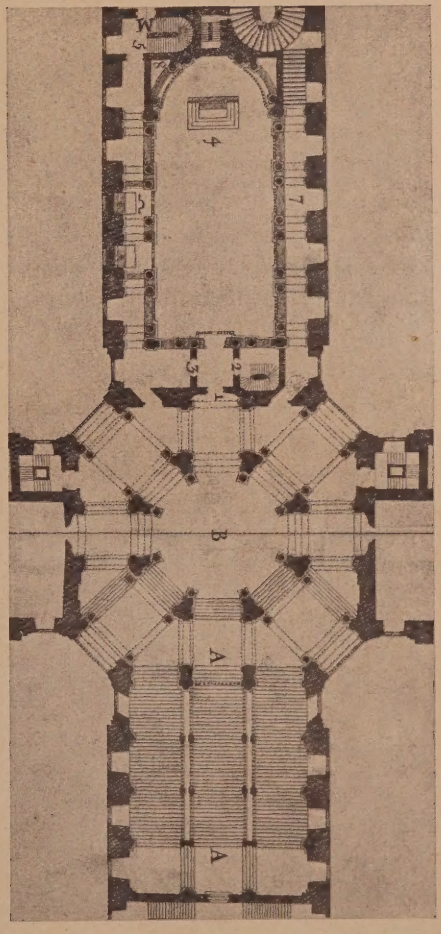
Die Veränderung vom barocken zum klassizistischen Bauen sehr deutlich machend ist das Urteil Maffeis und Milizias über Stupinigi, das wir dessen Memorie entnehmen: „Aus dem ganzen Bauwerk, das keine Fehler noch Seltsamkeiten aufweist, strahlen Erfindungskraft und hohe Begabung. Reifes künstlerisches Urteil gab der architektonischen Vorstellung Gestalt. Zugleich beherrscht der Meister alle Gesetze der architektonischen Formgebung, die sich ihm aus den besten Beispielen der antiken Baukunst erschlossen", meint Maffei, der Zeitgenosse Juvaras. „Man dürfe diesem Bau gegenüber keine falschen Lobhudeleien machen", entgegnet Milizia, „sondern der Wunsch, wahr zu sein, nötige zu dem Bekenntnis, daß Juvara wohl ein hochangesehener Architekt gewesen sei, sich aber leider sehr wenig um klare Einfachheit, Vereinheitlichung seiner architektonischen Vorstellungen und um die Korrektheit der Formensprache gekümmert habe."

Die Grenze vom Hochbarock zum Klassizismus überschreitet Vanvitelli — einer holländischen Familie van Vitel entstammend — im Schloßbau von Caserta (Abb. 194—196), beg. unter Karl von Bourbon 1752, im Rohen voll. 1759, weiterer Ausbau bis 1774, innere Ausstattung bis ins 19. Jhh. hinein, obgleich dieser Meister barocke Raumbildungen, wie auch in seinen andren Bauten, nachklingen läßt. Stark macht sich in Proportionen und Gliederungen der Einfluß französischer Baukunst geltend.

Der Baukörper bildet einen gewaltigen Block von 208:165 m mit vier rechteckigen Innenhöfen, die durch zwei rechtwinklig sich schneidende Trakte entstehen. Die Auszeichnung der Ecken des Blocks durch gedrungene Turmaufbauten und ein Kuppelaufbau in der Mitte über dem Schnittpunkt der Trakte, wie sie in der großen Veröffentlichung Vanvitellis — Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta, Neapel 1756 — erscheinen, wurden später nicht ausgeführt. Wird hiermit schon der zentralisierte Charakter herausgebracht, so ist auch die Raumachse im Erdgeschoß des einen Trakts, der Hauptportal und Gartenportal verbindet, so gegeben, daß sie als zentralisierte Komposition erscheint: hinter beiden Portalen gleiche runde Räume mit Flachkuppel, dann dreischiffige, nach beiden Seiten gegen die Höfe offene Hallen in reicher rhythmischer Gliederung, schließlich in der Mitte des ganzen Baukörpers, breiter wie die Hallen, ein Kuppelraum mit Umgang. Man bemerke, wie gegen ihn die inneren Pfeiler der Hallen sich verbreitert gegeneinanderschieben, um den Rhythmus kräftiger herauszubringen (vergl. Pal. Farnese, Abb. 9). Nach rechts geht von dieser Zentralhalle die große Treppe ab, deren Wölbungsmitte sich im Oval öffnet. Oben wird sie von einem Kuppelraum mit Umgang aufgenommen (Abb. 195, 196). In der Achse folgt die Kapelle, die in ihrer Gestaltung ganz abhängig von der Schloßkapelle in Versailles ist. Treppenraum, Kuppelraum und Kapelle hintereinander, wechselnd in Höhen und Beleuchtung, bilden einen der schönsten Raumrhythmen, die italienische Schloßbauten geschaffen haben.

In Rußland stellt das Schloß von Tzarskoje Sjelo eine Vermischung des italienischen und französischen Schloßbaus dar. Der Bau beg. 1743, von Rastrelli übernommen 1747, schließlich von ihm ein Gesamtumbau 1752—56. Die ungeheure Breitenausdehnung von 79 Achsen mit drei Geschossen wird gegliedert durch drei Risalite, deren mittleres von 17 Achsen bereits ein Schloß abgeben würde und wiederum mit drei Risaliten gegliedert ist, dessen mittleres wir durch Entgegenkommen des Fürsten Putiatin abzubilden vermögen (Abb. 197). Es folgen je 11 Achsen und weitere Risalite von 9 Achsen, die wiederum ein besonderes Mittelrisalit vorschieben. Als Abschluß weitere 11 Achsen und rechtwinklig vorspringende Flügel von 12 Achsen. Die Detailbildung verweist nach Oberitalien, ihr Material ist durchweg der in Rußland verwandte, verschieden gefärbte Stuck. Die Gesamtfläche bietet ein treffliches Beispiel von rhythmischer Gliederung und von feinsten Maßstabbeziehungen, wie sie auch das Smolni-Kloster (Abb. 156) auszeichnen. Von dem gleichen Rastrelli das Umgestaltungsprojekt für Schloß Peterhof am Meer 1746—47.

Mit der Villa Albani in Rom (Abb. 24, 185) 1746—60 von Carlo Marchionne treten wir in die kühlere Sphäre der Spätzeit ein: ein schmaler, zweigeschossiger Körper, auf das runde Atrium gleich eine Halle folgend, die sich in voller Breite mit neun Arkaden gegen den Garten öffnet. Als seitliche Flügel niedrigere Hallen. Die Gartenfront der Villa mit besonderen, unten rustizierten, oben glatten Pilastern für jedes Geschoß hat schon Escher als eine klassizistische Korrektur der Fassaden der kapitolinischen Paläste (Abb. 16) angesprochen, der Vergleich läßt sich weiter bis auf Detailbildungen (Abb. 23, 24) ausdehnen. Einem solchen Hallengang gegenüber empfindet man stark die rückläufige Bewegung gegen die Renaissance. Deutlich die klassizistische Körpersonderung sich darstellend an der Villa l'Olmo am Comersee (Abb. 189) 1780—82 von Cantoni: vor dem dreigeschossigen neunachsigen Mittelbau kragt über dem Sockelgeschoß vor den fünf mittleren Achsen eine Säulenstellung vor, seitlich zweigeschossig je zwei weitere Achsen und als Beschluß leicht vortretend je vier weitere Achsen. Die Innenräume dieser Villa sehr bemerkenswert. Als bescheidenes aber typisches Beispiel für viele kleinere Villen und Landhäuser im Florentinischen sei die Villa in Via de' Pappagalli in Pistoja genannt. Zwischen Villa und Schloß hält die



195. 196. Caserta (195 Phot. Moscioni)

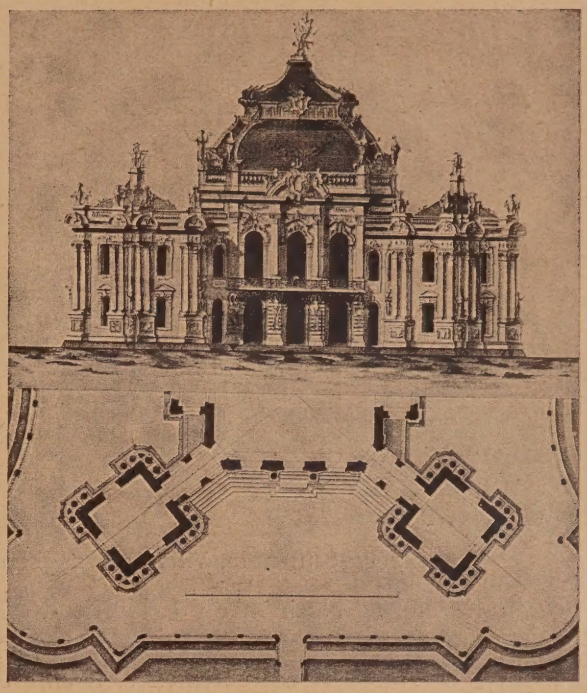
197. Tzarskoje Sjelo *

Mitte die Villa Reale in Mailand 1790 von Pollack, deren Hauptfassade ein französischer Klassizist entworfen haben könnte. Endlich nimmt Schloß Racconigi in Piemont 1834 in seinen Vorbauten, Flügeln und Eckbauten eine klassizistische Haltung an, nachdem der alte Baukörper von 1570 bereits 1757 von Borra verändert worden war.

Ein Land, das nie nach den Reizen intimer Geselligkeit verlangt hat und in dem das köstlichste Obst wächst ohne besondere Pflege in Orangerien, kennt auch nicht in dem Maß wie etwa Frankreich oder Deutschland jene verschiedenartigen kleineren Bauten, die als Erweiterung des großen Villenbaus, als Zielpunkte für Alleen, als Abschluß der Hauptachse gedacht sind. Die Anlage eines Grand und Petit Trianon und gar des Hameau in Versailles sind für Italien, mit Ausnahme vielleicht von Piemont, undenkbar. Hindernd ist hier auch jene Gesinnung des Barocks, die die architektonischen Körperelemente trotz aller Auflösung doch zusammenhält und sie nicht auseinandersplittert. Selbst wenn die Hochrenaissance und noch Caprarola verschiedentlich einzelne Pavillonbauten gebracht hatten, die ein Sonderdasein führen und wie auch das Kasino Pius IV. in den Vatikanischen Gärten um 1560 von Pirro Ligorio garnicht sich in Beziehung zu den Hauptbauten setzen wollen, ja selbst zwei solche Gartenhäuser wie die des Pal. Giustiniani in Padua 1524 von Falconetto ohne strengeren Zusammenhang dastehen, so verschwinden sie im Barock und tauchen erst im 18. Jhh. unter dem Einfluß der französischen Gartenkunst vereinzelt auf. Eine Ausnahme das Casino dell' Orologio solare und die Uccelliera — das Vogelhaus — zu Seiten der Villa Borghese in Rom aus dem Ende des 17. Jhhs. (Die seitliche Halle an der Villa Mondragone ist auf ein Gegenstück berechnet und stellt nur eine Erweiterung des Hauptkörpers dar.) Eine plastisch sehr reich bewegte Gruppe bildet die Cavallerizza am Ende der großen Gartenachse des erwähnten Pal. Pisani in Strà, der als klassizistische Lösung die Halbkreiskolonnade am Gartenende der Villa Albani in Rom (Abb. 185) gegenübergestellt werden kann. In Tzarskoje Sjelo baut Rastrelli den Pavillon de Monbijou und die Ermitage (Abb. 198 nach einer Zeichnung im Museum „Alt Petrograd") stark unter französischen Einflüssen, aber doch noch verwandt mit italienischer Formgebung.

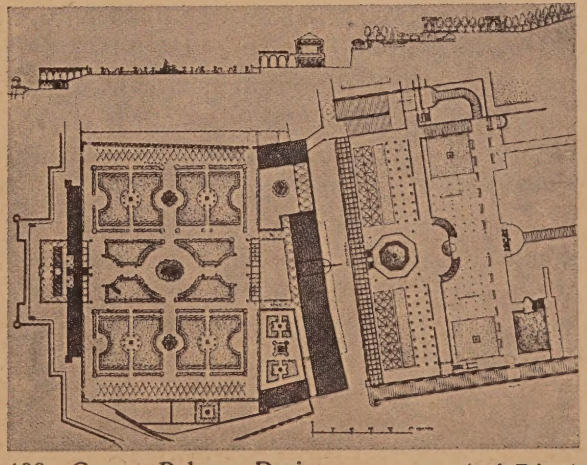
Endlich haben wir noch einen Blick auf die italienischen Gärten zu werfen. Gegenüber der Renaissance und noch der Hochrenaissance zeigt sich auch hier das Fortschreiten vom mannigfaltig Kleinen zum einfach Gewaltigen. Nicht daß die Hochrenaissance den Garten nicht ganz als architektonisches Gebilde aufgefaßt und Bodengestaltung wie Pflanzenwuchs ihm dienstbar gemacht hätte, dieses Gebilde war aber noch nicht Ausdruck einer einheitlichen

Vorstellung geworden. Die Gartenanlagen der Villa Madama in Rom von Raffaello kombinieren mindestens drei Achsensysteme, ohne daß deren Lage zueinander gerade so unumgänglich notwendig ist, die Terrassen hinter der Villa Imperiale bei Pesaro, in den dreißiger Jahren des 16. Jhhs. von Genga erbaut, lassen sich von unten garnicht übersehen und man dürfte den hochgelegenen Teil sogar als giardino secreto bezeichnen. Und selbst wenn alles sich auf einen Blick gibt wie in den Gärten der Villa di Castello bei Florenz um 1550 oder der Villa Lante bei Bagnaja um 1560, ist doch die Fläche so vielmals unterteilt, daß der Eindruck sich zersplittert. Noch gegen Ende des 16. Jhhs. wird, sicher unter Übernahme älterer Bestandteile des einstigen Benediktinerklostergartens, der Garten des Pal. Quirinale in Rom in viele kleine Rechteckfelder zerlegt, mit besonderer Bepflanzung und einzelnen Brünnlein. Dazwischen verstreut einige besondere Anziehungspunkte. Über seine architektonische Bedeutungslosigkeit dürfen weder das Urteil Montaignes in seinen Voyages en Italie 1580 noch das des Herzogs Friedrich 1599 hinwegtäuschen, dem nach dem Zitat bei Gothein über alles das „liebliche Pfeifen einer Wasserorgel" gefällt. Dazu immer noch große und sogar die größten Teile des Gartens ohne Zusammenhang mit dem Villenbau oder den Gartenteilen, die sich auf diesen beziehen. So sind die Orti Farnesiani, zum Teil früher die erwähnte Villa (S. 36) angelegt, ferner die Giardini Boboli, am Pal. Pitti in Florenz seit der Mitte des 16. Jhhs. entstehend. Selbst in eine spätere Zeit werden noch diese abgesonderten Teile hinübergenommen, etwa im Garten der Villa Medici in Rom.

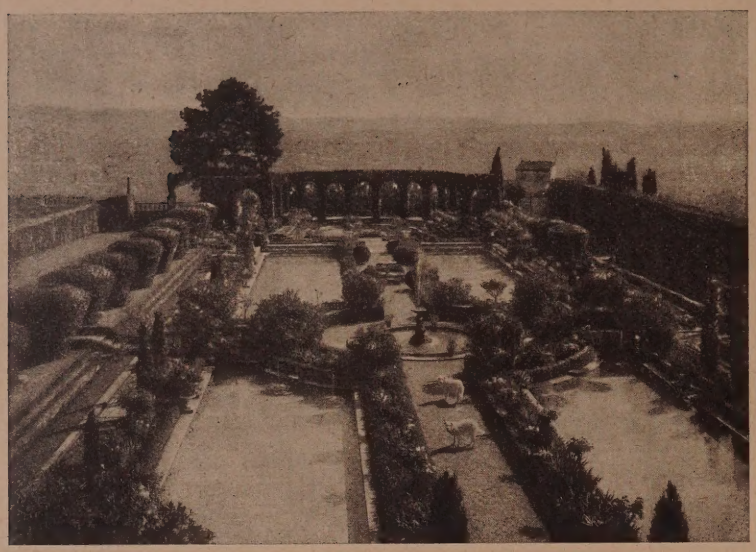


198. Tzarskoje Sjelo, Ermitage *

Lernt man den Garten der Villa d'Este (Abb. 179) aus dem Stich von Dupérac 1573 kennen, so zeigt auch er eine Fülle von wichtig behandelten Einzeldingen, die in der Gesamtvorstellung stark von der Hauptachse ablenken. Dennoch wird hier diese wenn auch schmale Achse durch den ganzen Garten hindurchgeführt, rhythmisch in Absätze gegliedert, das dunkle Bogenmotiv der Treppenhalle dreimal in den Garten hinein wiederholt, der Baukörper also unlöslich mit dem Garten verbunden, und schließlich auch der letzte Gartenteil durch einen Sprossengang mit zentralem Kuppelbau — an seiner Stelle jetzt das Zypressenrund mit dem melancholi-



199. Genua, Palazzo Doria (nach Triggs)



200. Settignano, Villa di Gamberaia

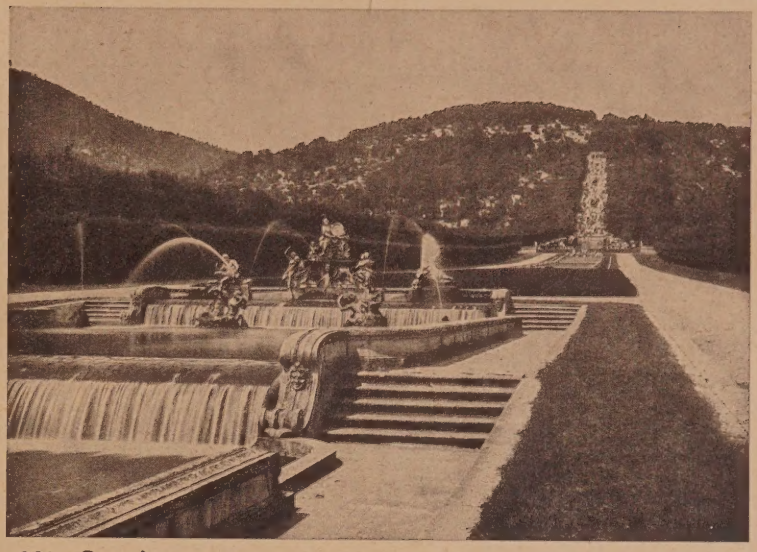
schen Plätschern von vier kleinen Fontänen — in räumliche und plastische Beziehung zu Gartenachse und Villenbau gebracht. Jetzt sind die Nebendinge zum Teil verfallen, stärkerer Baumwuchs hat die räumliche Wirkung der Achse gesteigert.

Endlich aber wird die Achse selbst zu überragender räumlicher Bedeutung gebracht, neben der alles Übrige verschwindet. Wie im Palastbau, so übernimmt Genua die Führung; auch darin sehen wir eine Unterstützung unserer Darlegungen in Kapitel I. Noch in die 1. Hälfte des 16. Jhhs., also früher als die Villa d'Este, fällt die Gartenanlage des Pal. Doria (Abb. 199) von Montorsoli (?), heute durch die Eisenbahn beschädigt. Auf der Achse reihen sich eine breite Terrasse mit Wasserbecken, doppelläufige Treppen, ein kleiner Wandbrunnen und ein schmalerer Treppenaufgang hintereinander, als oberster Abschluß ein riesiger Jupiter in einer Nische. Dann haben Alessi und seine Nachfolger Gartenanlagen geschaffen, ganz in der architektonischen Haltung, die später die römischen Gärten ins Gewaltige steigern: Villa Pallavicini, Villa Doria bei Sampierdarena, für die man bei jetziger Zerstörung Gauthier, Les plus beaux édifices de Gênes, Paris 1818, vergleiche. In Florenz entsteht gleichzeitig mit dem Hofbau des Pal. Pitti 1558—70 von Ammanati unter Mitwirkung von Buontalenti in dessen Achse das große Gartentheater, der bestimmende Raum für den ersten Gartenteil.

Den vollen Sieg der rhythmisch entwickelten Raumachse — Steineichenallee, Terrassenbauten, Villa, hintere Terrasse mit Grottenhalbrund, das der von der Höhe herabkommende, wechselvolle Wasserfall mit rauschenden Melodien erfüllt —, stellt die Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 183, 184) dar. Sehr liebevoll hat Wölfflin diese Umformung für die römischen Gartenanlagen analysiert und besonders auf die veränderte Bewertung des Baumwuchses hingewiesen. Allerdings läßt sich ohne das Zwischenglied der genuesischen Gärten die Entwicklung nicht geschlossen darstellen. Unter ähnlichen Bedingungen werden die Kompositionselemente der Villa Aldobrandini rasch wiederholt von der Villa Mondragone und der Villa Ludovisi-Torlonia in Frascati, oder man begnügt sich unter weniger glücklichen Verhältnissen mit dem einen oder dem anderen dieser Elemente: nur eine ansteigende Allee, rechts und links dichte Massen von Bäumen und Gebüsch, für Castel Pucci; reiche Treppenanlagen, die die Weite des geschmückten Blumengartens beherrschen, für die Villa Garzoni bei Pescia — die Villa selbst wiederum mit Achsenentwicklung seitlich gelegen —; Entwicklung von Treppen, Rampen und Terrassen für die Villa Doria Pamphili (Abb. 190, 191); die Achse erweitert und kompliziert, das Ganze ein typisches Werk des Hochbarocks. Die Ausführung ist, wie gesagt, nur ein bescheidener Abglanz der ersten Bauideen.

Daß man bei sehr verwickeltem Gelände die Eindeutigkeit der architektonischen Vorstellung

nicht so durchführen kann, wie man vielleicht wünschte, ist verständlich. Immerhin wird man selbst in den zusammengesetzten Gartenanlagen der Isola Bella im Lago Maggiore 1650 bis 71 im Gegensatz zu früher eine überragende Idee entwickelt finden. Alles übrige springt nicht ab, sondern wirkt nur als Bereicherung des Hauptmotivs.



201. Caserta (Phot. Sommer)

Der Erbauer von Venaria Reale, Castellamonte, tut einen Ausspruch über Gartenanlagen, der nun deutlich gegen 1700 eine Wandlung in der Gartenkunst anzeigt: „tanto sono più da stimarsi quanto sono più grandi, e particolarmente quelli de' Palazzi de' Principi, che non vorrebbero haver altro termine di grandezza di quello che gli si può esser prescritto dall' occhio istesso." Die weite Ausdehnung wird Ziel der Gartenkunst, und man darf sicher annehmen, daß der junge Lenôtre bei seiner Studienreise in Italien diese Gesinnung hier in sich aufnahm und nicht, wie es selbst von Italienern, die der Ruhm dieses französischen Gartenkünstlers besticht, gern dargestellt wird, seine Ansichten nach hier übertrug. (Vergl. das betreffende Kap. in Teil II.) Später allerdings steht auch die italienische Gartenkunst und zwar früher als die Baukunst ganz unter dem Einfluß der imponierenden französischen Leistungen.

So die Gartenanlage des Pal. Pisani in Strà, auf die auch die berühmten Wiener Gärten nicht ohne Einwirkung geblieben sein dürften: eine weite Wiesenfläche in der Breite des Schlosses gefaßt seitlich von hohen Bäumen, dann ihre Umwandlung in einen See und schließlich der Abschluß durch die erwähnte Cavallerizza. Irrgarten, Blumen- und Fruchtgarten liegen seitlich möglichst versteckt.

Caserta zeigt schließlich, wie die Gesetze französischer Komposition sich mit der Saftigkeit des italienischen Barockempfindens vermählen. Auf ein Parterre in Schloßbreite, das halbrund abschließt, folgt die Kaskadenanlage, seitlich begleitet von Alleen (Abb. 201). Der Wechsel der schimmernden Wasserspiegel und Fälle, des Rasengrüns und des dunklen Baumgrüns, endlich die Aussicht auf das gewaltige Halbrund der umhegenden Berge machen vergessen, daß die raumbauenden Werte am Verschwinden sind und die Auflösung der architektonisch geschaffenen Räume in die Unendlichkeit der umgebenden Landschaft sich hier zu vollziehen beginnt. Die Entfernungen in dieser Gartenanlage sind so riesige, daß die einzelne Raumform verlöscht und auch in der Vorstellung nur die Farben des Gesamtbildes haften wollen. Von der letzten Felsenkaskade geht der Blick zurück über das Schloß hinweg — nur solch ein massiver Block kann auf diese Entfernung noch Kraft behalten und man empfindet erst hier, wie günstig seine Proportionen zu den Ausmessungen des Gartens sich verhalten —, um das herum bereits die duftigen Fernfarben aufleuchten.

Das Gelände vor dem Schloß in Caserta sollte als großer Kreisplatz durch niedrige Bauten eingefangen werden, und an ihn sollte sich dann die neue Stadt anschließen. Zur

Ausführung kamen nur je zwei Kreisviertel, die schon früher der Piazza di San Pietro gegenübergestellt wurden (S. 157). Ihre Aufgabe in der architektonischen Rechnung lautet: optische Steigerung des Hauptbaus. Das gleiche Mittel angewandt beim Erweiterungsentwurf für Stupinigi (Abb. 193) und vor dem Schloß von Tzarskoje Sjelo. Das reizvollste Beispiel solcher Vorplatzgestaltung bleibt Nymphenburg bei München um die Mitte des 18. Jhhs. Ob dazu die Anregung von den italienischen Architekten des Lustschlosses kam?

Eine kurze Bemerkung über die Verwendung des Wassers mag hier eingeflochten sein. Über Brunnen vergleiche das S. 161—163 Gesagte. Größere Bedeutung erhält der Wandbrunnen im Garten und auch im Gartenhof — Pal. Borghese (Abb. 43), Pal. del Grillo in Rom, unzählig vieles in Oberitalien —, der sich schon in der Villa d'Este zu einer wasserdurchrauschten Grottenhalle im Halbrund auswächst. Ähnliche Grotten in der Villa Aldobrandini, Villa Mondragone. In den Giardini Boboli in Florenz gibt man wohl die Grotte, da aber Wasser mangelte, fehlt ihr das wesentlichste Element. Im Steigen und Fallen des Wassers werden statt der dünnen Strahlen der Renaissancebrunnen geschlossene, mächtige Wassermassen gegeben, statt des Plätscherns ein tönendes Rauschen. Erst seit der Mitte des 18. Jhhs. wird wieder der dünne Wasserstrahl als Formelement im Brunnenaufbau verwendet, das fallende Wasser bildet Schleier, glatt und durchsichtig wie Glas. Der lago, der See, der sich aus dem großen Brunnenbassin entwickelt, schon ein Hauptmotiv in dem zweiten Teil der Giardini Boboli, kleiner im Garten der Villa Lante. Vier einzelne Seen nebeneinander bilden eine Querachse im Garten der Villa d'Este. Das Vorbild von Versailles hat darauf hingewirkt, daß er dann wie in Strà als wichtiges Kompositionselement in die Hauptachse eintritt. Die Gartenachse des Schlosses von Caserta (Abb. 201) setzt sich zusammen aus einer Folge von einzelnen Grünflächen und Seen, die sich gegen den Berg hin in Kaskaden durchsichtiger Wasserschleier auflösen, jedesmal mit dem Abschluß einer plastischen Gruppe, und schließlich gegen einen mächtigen, zwischen Felsen vom Berg in ein weites Becken mit den Marmorfiguren der Diana, ihren Nymphen und des verwandelten Aktäon herabstürzenden Wasserfall führen. Ungünstig ist, daß dem Ansteigenden durch die Kaskadenstufen die Tiefe der Absätze verdeckt wird, er über die Länge des Wasserlaufs und damit der Achse getäuscht wird. In der Tonwirkung nirgends mehr ein heftiges Brodeln, sondern ein gleichmäßiges weiches Rauschen.

Der Klassizismus führt nun den Garten zunächst aus der Raumauflösung in die fest begrenzte Form zurück. So der Garten der Villa Albani (Abb. 185) von Antonio Nolli zwischen Villa und Halbrundhalle mit regelmäßiger zentralisierter Beeteinteilung, eingebettet zwischen Stützmauern auf ebenem Gelände, und die genaue Nachbildung dieses Gartens mit Wasserbecken statt der Beete und einer grünen Pergola statt der Bogenhalle für die Villa di Gamberaia bei Settignano (Abb. 200). Statt dichter Laubmassen jetzt mannigfaltig geschorene Büsche und Hecken, ebenso zierliche Beetmuster: der Einzelteil des großen Formkomplexes beginnt wieder zu interessieren. Viele Gartenanlagen in dieser Zeit umgearbeitet.

Der malerische Landschaftsgarten, der wohl Reste jener Vorstellung von Auflösung des Raumes mit sich in die neue Zeit hinübernimmt, dann aber mehr aus Stimmung und Gefühl herauswächst, und statt Räumen Bilder geben möchte, durchdringt die formale Anlage zuerst im Garten des Schlosses Stupinigi, dann in dem Gartenpark des Schlosses Agliè 1771, verändert 1839, beide von den in Frankreich und England ausgebildeten Franzosen Bernard, Vater und Sohn. Ende des 18. Jhhs. Umgestaltung des Parks von Racconigi durch Pregliasco, im Hauptfach Theatermaler, der auch für das Theater S. Carlo in Neapel gearbeitet hat. Hier hört man von einem englischen Garten, einem Teich, der Fasanerie, dem Hüttchen, der Grotte des Merlin, der chinesischen Barke, dem Tempelchen und dem Kaffeehaus. Aus dieser Zeit auch die Parkerweiterungen der Villa Doria Pamphili und der Villa Borghese in Rom, letztere mit melancholischem Antikenschmuck, einer Tempelruine, einem ägyptischen Torhaus.

ENDE DES ERSTEN TEILS

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00641 2528